



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

**SISTEMATIZACIÓN DE LOS FENÓMENOS ARMÓNICOS
DE LA MÚSICA DEL ROMANTICISMO**

Doctoranda: Katalin Szekely Gorilovits

Directora Dr. D^a. Pilar García Calero

Tutor Prof. Dr. D. Claudio González Jiménez

Universidad de Sevilla. Facultad de Ciencias de la Educación

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica

AGRADECIMIENTOS

A D^a Pilar García Calero, Directora de esta Tesis, por su magistral dirección y apoyo personal, sin lo cual no hubiera sido posible un resultado científico e innovador.

A D. Claudio González Jiménez, Tutor de esta Tesis por facilitar que el trabajo adquiriera su forma definitiva.

A D. Joaquín Martínez-Oña López, compositor y profesor del Conservatorio Superior de Música de Murcia, por su ayuda en la organización y redacción del tratado.

A Zoltán Kodály por haber ofrecido al mundo uno de los métodos más creativos de la enseñanza musical en el que se fundamenta mi capacidad investigadora.

A mis profesores de la Academia Liszt de Budapest, especialmente a Lajos Bárdos por tutelar mis primeros trabajos en el campo de la armonía.

A todos mis alumnos, de todos los Conservatorios donde he trabajado, y en especial a los de la Academia Liszt, su extensión de Debrecen, por la confianza que en todo momento han depositado en mis proyectos didácticos aún sabiendo que eran experimentales.

A mi familia, a mis padres, en su memoria, a mis hermanas Gabriella y Krisztina y a mi hijo Zoltán, por su fe y apoyo constante y generoso.

***“La poesía debe brillar en todas partes para ocultar tanto
como sea posible los aspectos prosaicos de la vida”.***

Robert Schumann¹

¹ Schumann, R. (1971). *Tagebücher. Vol. I. 1827-1838*. Georg Eismann (ed.) Leipzig: VEB Deutsche Verlag für Musik. p. 140

Resumen

El lenguaje artístico-musical está en constante transformación reflejando los cambios históricos de la sociedad humana. La evolución afecta todos los aspectos del lenguaje musical. Esta investigación enfoca en la vertiente armónica de la música en una época cuando el artista abandona los ideales clásicos preconcebidos para reemplazarlos por soluciones únicas, espontáneas e individuales, frutos de la libertad y la ingeniosidad de la mente suprema del genio creador. El mundo armónico de la música romántica está lleno de fenómenos caprichosos y relaciones armónicas impredecibles, ilusiones y sorpresas que se originan pero también causan la frustración de expectativas en el oyente (Meyer, 2000). La tonalidad pierde su función reguladora cediendo al mágico mundo del cromatismo, en el que cada acorde vale por sí mismo, por su calidad sonora y por la relación momentánea con su entorno; en el que se aprovecha la enarmonía para el engaño auditivo; en el que el proceso modulante es incesante; y en el que el único factor estable es el cambio. No obstante, obedeciendo a la dialéctica de las cosas aparentemente incompatibles, los fenómenos armónicos caprichosos e impredecibles se producen en el marco de un nuevo sistema armónico coherente basado en el cromatismo y que se distribuye uniformemente durante la época romántica.

Palabras clave: tonalidad; cromatismo; enarmonía; proceso modulante; frustración de expectativas; cambio, sistema armónico

Abstract

Musical artistic language is in constant transformation reflecting historical changes in human society. This evolution concerns every feature of musical language. This research focuses on the harmonic aspects of music, in a time when artists gave up preconceived classical ideals to replace them with unique, spontaneous and individual solutions, product of the liberty and the ingeniousness of the brilliant mind of the creative genius. El mundo armónico de la música romántica está lleno de fenómenos caprichosos y relaciones armónicas impredecibles, ilusiones y sorpresas que se originan pero también causan la frustración de expectativas en el oyente (Meyer, 2000). The harmonic world of romantic music is full of capricious phenomena, unpredictable harmonic relationships, creating illusions and causing surprises, but also leading to frustrated expectations in the listener (Meyer, 2000). Tonality loses its regulatory function giving way to the magic world of chromaticism, in which every chord is a value in itself, because of its sound quality, and its momentary relationship with its settings; in which enharmonic relations are used for aural deception, the modulating process is incessant, and the only stable factor is change. Nevertheless, following the dialectics of apparently compatible situations, the fanciful and unpredictable harmonic phenomena are generated in the time frame of a new harmonic system, coherently based on chromaticism uniformly distributed during the romantic period.

Keywords: tonality, chromaticism, enharmonic relations, modulating process, frustrated expectations, change, harmonic system.

ÍNDICE

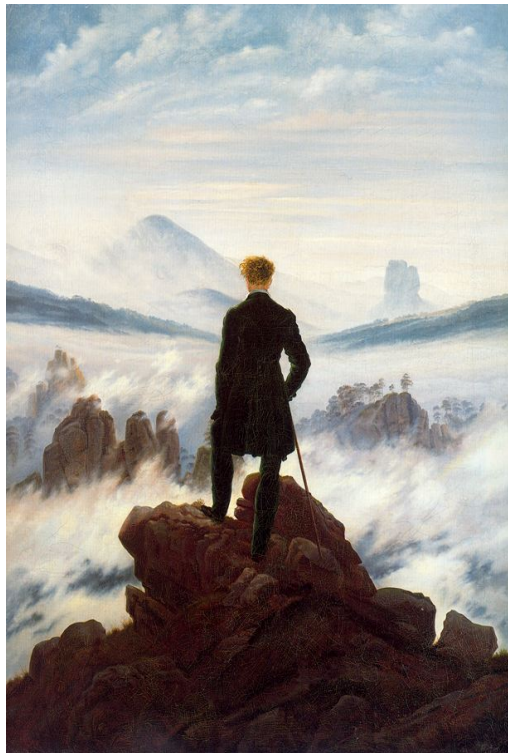
1. INTRODUCCIÓN	10
1.2. Fundamentación del problema de la investigación	11
1.2. Objetivos del trabajo	12
1.3. Estructura de la tesis	13
2. ORIGEN, PRINCIPIOS Y RASGOS CARACTERÍSTICOS DEL ARTE ROMÁNTICO	15
2.1. El origen del movimiento romántico	16
2.1.1-El origen y el uso del término.	16
2.1.2-El contexto político, económico y social del movimiento romántico.	17
2.1.3-El origen prerromántico de la ideología romántica.	19
2.1.3.1. El empirismo inglés y la importancia de la experiencia.	20
2.1.3.2. El prerromanticismo alemán: Sturm und Drang.	20
2.2. Las características estéticas e ideológicas del Romanticismo	22
2.2.1-Manifestaciones románticas.	22
2.2.2-Los fundamentos estéticos e ideológicos del Romanticismo.	24
2.3. Romanticismo y música	30
2.3.1-El concepto de música en el periodo romántico.	30
2.3.2-Los periodos del romanticismo musical.	35
3. EL FENÓMENO FÍSICO-ARMÓNICO Y LA PERCECIÓN ARMÓNICA	39
4. LA ORGANIZACIÓN TONAL-ARMÓNICO DEL LENGUAJE ROMÁNTICO	45
4.1. Cromatismo	46
4.1.1-Transición del Clasicismo al Romanticismo: cromatización del sistema diatónico.	46
4.1.2-Historia del cromatismo.	46
4.2. Cromatismo y armonía: un nuevo concepto de tonalidad	48
5. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	52
5.1. Interrogantes de la investigación	53
5.2. Objetivos	53

5.3. Metodología	54
5.3.1-Fundamentos metodológicos.	54
5.3.2-Criterios de la selección de los ejemplos.	55
5.2.3-Didáctica.	59
 6. SISTEMATIZACIÓN DE LOS FENÓMENOS ARMÓNICOS ROMÁNTICOS	 60
6.1. El cromatismo en enlaces diatónicos	61
6.1.1-El acorde de segundo grado rebajado.	62
6.1.2-El acorde de sexto grado rebajado.	68
6.1.3-El acorde de sexta aumentada.	71
6.1.4-El acorde de séptima disminuida.	80
6.1.5-Acordes cromáticos.	88
6.1.6-La tríada aumentada.	93
6.1.7-El poder expresivo de la armonía: subdominantes prestadas del modo menor.	102
 6.2. El cromatismo	 105
6.2.1-Las nuevas funciones del cromatismo.	105
6.2.2-Cromatismo y melodía.	105
6.2.3-Cromatismo y armonía.	115
 6.3. La incertidumbre tonal	 133
6.3.1-Acordes simétricos.	133
6.3.2-Resolución irregular y suspensión de la resolución de acordes disonantes.	141
6.3.3-Enlace cromático de acordes disonantes.	145
 6.4. La relación de tercera	 158
6.4.1-El origen modal de la relación de tercera de acordes.	159
6.4.2-Acordes sustitutivos relativos de tercera.	164
6.4.3-Acordes paralelos cromáticos.	175
 6.5. Expansión del cromatismo sobre el orden funcional: relación de tercera cromática	 179
6.5.1-Relación de tercera: mediante, submediante.	179
6.5.2-Los diferentes tipos de la modulación de tercera cromática.	189
6.5.3-Diferentes tipos de relación de tercera según el bajo armónico.	202
 6.6. El neomodalismo	 208
6.6.1-El origen del sistema modal.	208
6.6.2-El modalismo en la música romántica.	209
6.6.2.1. Reminiscencias modales.	209
6.6.2.1.1. <i>Enlaces armónicos modales.</i>	209
6.6.2.1.2. <i>Melodías modales.</i>	219

6.6.2.1.3. <i>El modo frigio y su aportación a la armonía.</i>	224
6.7. La expansión del orden funcional sobre el sistema cromático	230
6.7.1-Generalización de las diferentes estructuras armónicas.	230
6.7.2-El acorde submenor.	231
6.7.3-El efecto de la generalización estructural sobre el orden funcional.	238
6.7.4-La extensión del orden funcional sobre el sistema cromático: el sistema axial.	242
6.7.5-Camino hacia la atonalidad: la tonalidad fluctuante.	257
6.8. Líneas de investigación	261
7. APLICACIÓN DIDÁCTICA DE LA ARMONÍA ROMÁNTICA	266
7.1. Fundamentos metodológicos del tratado	267
7.2. Metodología didáctica	268
7.3. Características esenciales para una práctica educativa creativa	270
7.3.1-La creatividad en la armonía romántica.	270
7.3.2-El análisis en la armonía romántica.	273
7.4. Unidades didácticas	275
7.4.1-Organización de las unidades didácticas.	275
7.4.2-Unidades didácticas.	277
7.4.2.1. Unidad didáctica 1. Cromatismo en el estilo clásico.	277
7.4.2.2. Unidad didáctica 2. Cromatismo en el estilo romántico.	280
7.4.2.3. Unidad didáctica 3. Modulación cromática.	287
7.4.2.4. Unidad didáctica 4. Modalismo. Relación cromática de acordes de séptima.	289
7.4.2.5. Unidad didáctica 5. Escalas y acordes simétricos.	293
7.5. Anexo a las unidades didácticas	298
8. CONCLUSIONES	299
8.1. Conclusiones teóricas	300
8.2. Conclusiones desde el punto de vista armónico	301
8.3. Conclusiones didácticas	302
8.4. Conclusiones finales de la investigación	303
9. RELACIÓN DE TABLAS	306

10. RELACIÓN DE GRÁFICOS	307
11. RELACIÓN DE OBRAS	308
12. RELACIÓN DE EJEMPLOS MUSICALES	312
13. FUENTES	319
13.1. Bibliografía	319
13.2. Páginas web	352
13.3. Discografía	357

1. INTRODUCCIÓN



Caspar David Friedrich²: El caminante sobre el mar de niebla

² Caspar David Friedrich (1774-1840). Recuperado de <http://pintura.aut.org/>

1.2. Fundamentación del problema de la investigación

La música es un lenguaje de expresión artística que el hombre utiliza para reflejar la sociedad en la que vive y el lugar que ocupa en ella. El lenguaje musical experimenta una evolución estilística continua durante la historia de la música que repercute en mayor o menor medida sobre los diferentes factores con los que la música opera. Nuestro trabajo enfoca en la dimensión armónica de la música.

Durante la monofonía y la consiguiente polifonía vocal medieval y renacentista, la composición se plantea a partir del factor horizontal-melódico de la textura musical. El compositor pretende conseguir que todas las voces sean melodías bellas y cantables sin mostrar interés por la vertiente armónica. A partir del Renacimiento maduro se aumenta el control sobre el sonido conjunto de las voces. El contrapunto riguroso –como lo demuestran los primeros tratados de los siglos XVI y XVII– ejerce un control absoluto sobre la dimensión vertical-armónica de la música³. En el Barroco los factores melódico y armónico adquieren igual importancia. Al principio del siglo XVIII aparecen los primeros tratados de bajo continuo que tratan de los aspectos armónicos como la formación y enlace de los acordes para proporcionar a la melodía un acompañamiento⁴. Por lo tanto podemos considerar que los tratados de bajo continuo son al mismo tiempo los primeros tratados de armonía. A partir del Clasicismo prevalece el diseño tonal -armónico de la obra tanto en gran escala, es decir, en el nivel de la forma como en el nivel de los temas: se preestablece el plan tonal moduladorio de la forma y el esquema armónico de los diferentes tipos de la frase junto con los tipos de la figuración armónica para convertir el sostén armónico en un acompañamiento sobre el que se desarrolla la melodía (Szekely, 2006).

Más difícil es captar la transición desde el Clasicismo al Romanticismo musical. Grout y Palisca⁵ sostienen que “los dos términos no son del todo opuestos: de hecho, la continuidad histórica entre ambos estilos es más fundamental que ningún contraste.” Y prosiguen: “Algunas de las diferencias que percibimos al comparar ambos estilos son sólo de grado.” No obstante, los cambios más radicales que provienen del cambio de enfoque compositivo y conducen a la ruptura con las tradiciones clásicas se producen en el factor tonal-armónico. Meyer⁶ afirma que “El debilitamiento progresivo de las relaciones sintácticas (...) fue tal vez la tendencia individual más importante en la historia de la música del siglo XIX.” Y prosigue: “De los muchos factores que contribuyeron a esta atenuación, ninguno fue más influyente que el creciente uso de la armonía cromática”. La expansión del sistema tonal diatónico hacia el cromático se produce a través del aumento del uso de acordes alterados que abarcan también nuevos tipos de alteraciones. Serán los fenómenos tonales y armónicos que repercutirán luego sobre la forma y la textura.

³ Primeros Tratados de Contrapunto. Recuperado de <http://www.zunzunegui.com/es/guia/libros-tratados-contrapunto-01.html> Consultado el 22 junio 2015

⁴ Kirnberger, J.P. (1781). *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*. Berlin: Ed. facsímil Olms.

⁵ Grout, J. y Palisca, C.V. (2001). *Historia de la música occidental 2*. Madrid: Alianza p.733

⁶ Meyer, L. B. (2000). *El estilo en la música*. Madrid, Pirámide. p. 405

Bass⁷ sostiene que “la técnica armónica del siglo XIX es descrita como una exageración o expansión de los procedimientos tonales clásicos. Algunas de las características especiales que asociamos a la música romántica son un alto grado de cromatismo, las modulaciones frecuentes entre áreas tonales con una relación lejana, las dominantes no resueltas y la tendencia de evitar las cadencias conclusivas”.

No obstante, los tratados de armonía editados hasta ahora tratan los fenómenos armónicos románticos dentro del sistema tonal clásico considerándolos fenómenos peculiares aislados ignorando el proceso que conduce a través de la sistemática cromatización del sistema diatónico a la abolición de la tonalidad clásica.

1.2. Objetivos del trabajo

A base de relacionar marcos estilísticos sucesivos unos con otros desde el punto de vista de una hipótesis que explique el proceso de cambio, este trabajo pretende demostrar que los fenómenos armónicos cromáticos que aparecen en la música romántica pertenecen a un nuevo sistema extenso y coherente no menos potente que el sistema armónico funcional propio de la música clásica y que podemos denominar armonía romántica. Por eso, la armonía romántica, desde esta perspectiva, debe estar tratada con el mismo rigor que la armonía clásica y formar parte de las enseñanzas de música, ya que añade un fuerte potencial creativo al sistema de composición musical.

Hemos realizado una investigación cualitativa enfocada en el análisis del repertorio musical romántico para captar los fenómenos armónicos distintivos del estilo romántico para su posterior sistematización, cuyo resultado es la formulación de las reglas que rigen la armonía romántica. En la primera fase de la investigación hemos elaborado una serie de criterios para la selección de las obras para el estudio analítico con el objetivo de abarcar toda una época a través de sus compositores y obras más emblemáticas y que mejor representan el fenómeno armónico estudiado. Durante la investigación formulamos una serie de interrogantes –que describimos con más detalle en el capítulo 5, *Objetivos y metodología de la investigación*–, acerca de la naturaleza del sistema cromático, su repercusión sobre la tonalidad clásica, abarcamos cuestiones estéticas captando el contenido expresivo de los acordes y enlaces propios de la armonía romántica y también planteamos preguntas acerca de la aplicabilidad del material en la enseñanza musical. La sistematización de los fenómenos armónicos de la música del Romanticismo se plasmó en un estudio coherente y organizado en una progresión de dificultad que podemos considerar un tratado de armonía romántica.

Por lo tanto proponemos una metodología y recursos didácticos para la aplicación del resultado de esta investigación en las enseñanzas de música que aplicamos en cinco unidades didácticas organizadas en torno a los temas centrales del tratado.

⁷ Bass, R. (1999). De Gretchen a Tristán: el papel cambiante de las progresiones armónicas en el siglo XIX. En *Revista Quodlibet*, n° 15, 17

1.3. Estructura de la tesis

La tesis tiene una estructura tripartita. La primera parte, que abarca los capítulos 2-5, está dedicada a la fundamentación científica del tema.

El segundo capítulo se ocupa con el origen del término *romántico*, *Romanticismo*, proporciona datos sobre el fondo histórico y socio-cultural del movimiento romántico y describe las características estéticas e ideológicas del arte romántico.

La filosofía y estética propias del siglo XIX se arraigan en la Ilustración, en el empirismo inglés y el Prerromanticismo alemán. Por ello dedicamos un subcapítulo tanto al primero como al movimiento literario *Sturm und Drang* que formula una nueva estética frente a los ideales clásicos y que fundamenta diferentes *manifestaciones artísticas* (TABLA 1) a las que dedicamos el siguiente subcapítulo. Una vez resumidos en un subcapítulo los *fundamentos estéticos e ideológicos del Romanticismo* (TABLA 2), los completamos con el estudio del concepto de música en este período de la historia del arte. El segundo capítulo terminamos con una propuesta de división en subperiodos del periodo romántico a base historiográfica y que sirve de punto de partida para organizar la selección de compositores y obras para la investigación (TABLA 3).

Los capítulos 3 y 4 se ocupan con la naturaleza del sonido y la percepción auditiva desde el punto de vista científico, y cómo el lenguaje musical romántico se acomoda a las condiciones tonales intrínsecas. El tercer capítulo describe el fenómeno físico-acústico y la psicología de la percepción auditiva desde la perspectiva de la fenomenología de la música. El cuarto capítulo está dedicado a la organización tonal-armónico del lenguaje musical romántico a base del cromatismo. El cromatismo es el principio organizativo del lenguaje romántico por lo tanto nos ocupamos con sus diferentes facetas dedicando un subcapítulo a sus diversos usos durante la historia de la música desde la Edad Media hasta el período romántico que resumimos en la TABLA 4. El subcapítulo final, *Cromatismo y armonía: un nuevo concepto de tonalidad*, asienta la base teórica de la investigación.

El quinto capítulo se dedica a los objetivos y la metodología de la investigación. Aquí se proyectan los interrogantes mencionados arriba, que la investigación propone responder, y se formulan los criterios para la selección de las obras a estudiar. El repertorio seleccionado lo resume la TABLA 5. Este capítulo cierra con el subcapítulo que detalla la metodología didáctica cuyo objetivo principal es facilitar la comprensión de las informaciones proporcionadas en el cuerpo central de la tesis.

La segunda parte de la tesis es el cuerpo principal que muestra el proceso y el resultado de una investigación cualitativa que opera con los datos que aporta el repertorio musical romántico. La *Sistematización de los fenómenos armónicos de la música del Romanticismo* persigue relacionar fenómenos armónicos –acordes y enlaces– singulares aparentemente individuales, únicos y momentáneos, en un sólo sistema. Este capítulo concluye con un informe sobre las líneas de investigación recientes que guardan relación con este tema.

La tercera parte de la tesis se dedica a la *Aplicación didáctica de la armonía romántica*. En el séptimo capítulo justificamos la aplicación del material, resultado de la investigación, en la enseñanza resumiendo las características estructurales y las referentes al contenido, propias de un tratado (TABLA 8). Aquí formulamos también los objetivos, la metodología y los recursos didácticos (TABLA 9 y 10). Proponemos una metodología didáctica creativa basada en la lectura analítica-comprensiva de la partitura. Por ello dedicamos un subcapítulo a la formulación y evolución de la teoría de la creatividad y la función que tiene la creatividad en la enseñanza de Armonía. Otro subcapítulo se ocupa con el análisis resumiendo las diferencias aplicaciones didácticas del mismo (TABLA 11). Este capítulo abarca también las cinco unidades didácticas que se proponen para trabajar en el aula los contenidos elaborados a partir de la investigación.

El trabajo se ve enmarcado por la presente introducción y el capítulo final de *Conclusiones*, además de la lista final de varios títulos de relación de materiales ilustrativos y complementarios y las fuentes.

2. ORIGEN, PRINCIPIOS Y RASGOS CARACTERÍSTICOS DEL ARTE ROMÁNTICO



Caspar David Friedrich: Monje en la orilla del mar

2.1. El origen del movimiento romántico

2.1.1-El origen y el uso del término.

La palabra *Romanticismo* y el adjetivo *romántico* tienen en las diferentes lenguas europeas una historia muy amplia.

El término *romántico* surge en el siglo XVII en Inglaterra aplicado a aquello que poseyera visos de irrealidad o de pintoresco⁸. En Alemania, Herder (1982, p. 187) lo usa como contraposición entre lo medieval y lo antiguo, y fue utilizado para designar la poesía sentimental, antítesis de la inspirada en los modelos del Clasicismo.

En el siglo XVIII, el término *Romanticismo* designaba un ambiente, un paisaje. No era un adjetivo favorable ni desfavorable. Y, lógicamente, nadie suponía que bajo ese nombre se iban a librar grandes batallas en los campos artísticos europeos.

Poco se sabe de la procedencia de ambos términos, que tanto éxito tuvieron y que, posteriormente a su triunfo, se convertirían en calificativos despectivos.

Se ha pretendido derivar su procedencia de la palabra francesa *roman*, en el sentido de ficción literaria, aunque no falta quien opina que su procedencia se situaría en otro sentido que la misma palabra *roman* posee, y que se refiere al que concierne a los pueblos románicos (o latinos).

Lenneberg⁹ sostiene que el primer uso musical del término *Romanticismo* es problemático: “al explorar el tema hasta aproximadamente la mitad del siglo XIX, no he encontrado ningún uso “primero” – afirma. No obstante, opina que el nuevo principio compositivo del final del siglo XVIII es suficiente para justificar el uso de la palabra “romántico”. Cita la primera definición que publica Gatty (1840) en su enciclopedia:

El Romanticismo es, en sentido amplio, la tendencia intelectual que desciende del mundo cristiano y de la caballería –de la Edad Media, en otras palabras– y que se desarrolló en época moderna con el entusiasmo que recibe el espíritu impulsado por una consciencia elevada. En contraposición a la finitud de la Antigüedad clásica, supone la huida hacia lo transcendente y lo infinito en todos los ámbitos del arte.

Meyer (2000, p. 253) habla de lo romántico como una oposición a lo clásico en sentido general: “Parece probable que la cultura occidental haya estado marcada desde sus inicios por la tensión entre las demandas del Clasicismo apolíneo y las del Romanticismo dionisiaco (...). Son numerosísimos los críticos e historiadores del arte que han comentado la oscilación continua desde una de estas perspectivas generales a la otra”. Wimsatt y Brooks¹⁰ lo describen así: “El arte clásico fue concebido por los críticos alemanes como “belleza”; el arte romántico, como “energía”. Lo clásico era universal e ideal; lo romántico era individual y “característico”. Lo clásico era plástico,

⁸ Brockmann - Riemann Musiklexikon (1995). Mainz: Schott. Vol. 3, 252-253

⁹ Lenneberg, H. (2000). Clasicismo y Romanticismo: Primera utilización de los términos. En *Revista Quodlibet* n° 17, 65-67

¹⁰ Wimsatt, W.K., Jr. y Brooks, C. (1962). *Literary Criticism: A Short History*. Nueva York. Norton. p. 53

finito, cerrado, de género puro. Lo romántico era pintoresco, infinito, abierto, mezclado”.

Dahlhaus (1997, p. 20) señala que a principios del siglo XIX, el término “Romanticismo” no solamente designaba –de modo apenas distinto al término “Clasicismo”– una tendencia de estilo o gusto, sino también una actitud de dignidad estética. “Lo romántico no es ya un modelo para la imitación o una norma a la que haya que someterse, sino una idea o *esfera* de la que participa una obra”.

Respecto al Romanticismo en la música, Dahlhaus opina que es una paradoja que el concepto *romanticismo musical* sea dependiente del literario cuando algunos rasgos fundamentales de la música del siglo XIX no tienen paralelo en la literatura. No obstante, acepta la diferenciación que hace Senancour (2010, citado por Dahlhaus 2014, pp. 20-22) entre lo *romanesco* –poesía en lengua popular románica– y lo *romántico* que aparece como antítesis del primero revalorando “el género romántico despreciado al descubrir en lo fantástico y lo carente de regla algo sublime y con profundo sentido”.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el término *romántico* llega a extenderse en toda Europa. Ciseri, citando a Baudelaire¹¹ lo describe así: “Quien dice Romanticismo dice arte moderno, intimidad, espiritualidad, color, aspiración a lo infinito, expresados con la totalidad de los medios propios de las artes”. Fueron muchos los filósofos y artistas que se declaraban románticos y describieron la esencia del arte romántico de punto de vista ideológico y estético. Nos ocuparemos con ello en el capítulo correspondiente.

El Romanticismo es producto de un nuevo orden socio-político y económico, que en su trayectoria produce también importantes cambios como consecuencia. Como movimiento artístico iniciado en Alemania e Inglaterra en las últimas décadas del siglo XVIII, se extendió por toda Europa durante el siglo XIX. El Romanticismo no implicaba ningún cuerpo de doctrina concreto, más bien era un conjunto de actitudes que podían encontrarse en otros periodos de la historia, y que ahora, la asociación de todas ellas, originaba un cambio profundo en casi todos los aspectos del pensamiento.

Meyer (ibidem) sostiene: “El último Romanticismo se diferencia de todos los Romanticismos anteriores (...) por formar parte de un cambio profundo –revolución no es un término excesivamente fuerte–, en la perspectiva social, política e ideológica (...) que se definía como la antítesis del cristianismo feudal.”

2.1.2-El contexto político, económico y social del movimiento romántico.

Aunque el Romanticismo sea un movimiento fundamental del siglo XIX, su origen no se encuentra en este siglo, sino que hemos de trasladarnos al anterior para poder

¹¹ Baudelaire, Ch. 1846. Salón Delacroix. Citado por Ciseri, I. 2004. *El Romanticismo. El nacimiento de una nueva sensibilidad*. Toledo: Electa.

encontrar en él la génesis prerromántica¹². No obstante parecer un hecho contradictorio, el Romanticismo nació en el siglo de las luces, oponiéndose al racionalismo ilustrado.

El periodo de eclosión del Romanticismo lo situaríamos entre dos revoluciones francesas, la de 1789 y la que se denominó la *Revolución burguesa*, de 1848¹³. La revolución francesa de 1789 tuvo importantes consecuencias en diversos ámbitos, apenas finalizado el siglo de la Ilustración.

Tras el Congreso de Viena (1814 – 1815), en aplicación del principio de legitimismo dinástico, las monarquías absolutas fueron restauradas en los territorios donde las Guerras Napoleónicas habían instalado estados liberales. Este restablecimiento del Antiguo Régimen en un periodo de cambios socioeconómicos importantes (las denominadas revolución industrial y revolución burguesa, y el desarrollo del capitalismo en sus aspectos industrial y financiero) generó un conflicto en términos de evolución histórica, que se tradujo en el surgimiento de una opinión pública de tipo contemporáneo, cada vez más identificada con los valores de la sociedad industrial y urbana, en la que las clases medias, los profesionales liberales y los estudiantes universitarios tenían un peso decisivo (si no numérico sí en influencia); mostrándose favorable a los movimientos liberales y nacionalistas y que condujo a las revoluciones de 1848.

“Revolución o revoluciones de 1848”, “La Primavera de los Pueblos” o “El Año de las Revoluciones” es la denominación historiográfica de la oleada revolucionaria que acabó con la Europa de la Restauración absolutista: iniciada en Francia, se difundió en rápida expansión por prácticamente toda Europa central, Alemania, Austria, Hungría e Italia.

Aunque el éxito inicial de las revoluciones de 1848 fue poco duradero, y todas ellas fueron reprimidas o reconducidas a situaciones políticas de tipo conservador –la espontaneidad de los movimientos y su mala organización lo facilitó–, su trascendencia histórica fue decisiva. Quedó clara la imposibilidad de mantener sin cambios el Antiguo Régimen, como hasta entonces habían intentado las fuerzas contrarrevolucionarias de la Restauración.

Las revoluciones europeas, que en sus primeros momentos habían alentado grandes esperanzas, fueron seguidas por una reacción muy cercana al pesimismo. Los resultados conseguidos no parecían ser los esperados por aquella sociedad, la cual se buscó una compensación, interesándose por personalidades y hechos del pasado, así como por escenarios capaces de hacer olvidar la realidad inmediata. Para conseguirlo se buscaban varios mecanismos de evasión: volver a la naturaleza, revivir el pasado y soñar con lo exótico, todo ello acompañado por el nacimiento y la reivindicación de las conciencias

¹² Prerromanticismo Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Prerromanticismo> Consultado el 20 julio 2015

¹³ Hobsbawm, E. (2009) *La era de las revoluciones 1789 - 1948*. Recuperado de <https://historiadoreshistoricos.wordpress.com/2009/02/18/hobsbawm-eric-la-era-de-las-revoluciones-1789-1848-critica/> Consultado el 28 junio 2015

nacionales que reclamaron la profundización y revalorización de las particularidades autóctonas.

La dinámica del período revolucionario, con sus cambios tanto sociales como políticos e industriales, enfrentó a los artistas con un mundo lleno de rápidas transformaciones. El desplazamiento del poder y de la riqueza de las manos de la aristocracia a las de la clase media, trajo un cambio en cuanto a los mecenas a quienes iba dirigida la obra: las artes ya no iban enfocadas a un determinado grupo formado por la aristocracia, sino que se dirigían hacia un público burgués anónimo. Como consecuencia, la música se convirtió en un negocio, se organizaban conciertos, se editaban partituras destinadas a los aficionados.

Cabe destacar el inicio de una vertiginosa evolución de la mecánica de los instrumentos que –con la desaparición de los últimos instrumentos de afinación natural, como la trompa y la trompeta–, condujo a la implantación definitiva del sistema temperado, condición imprescindible para que el sistema tonal se extienda sobre el ámbito cromático. Gracias al desarrollo de los instrumentos se amplió la orquesta hasta convertirse en la gran orquesta romántica popularizada por el concierto orquestal. Poco antes de 1850 aparecieron la *Sociedad Filarmónica de Londres* y el *Musikfreunde Gesellschaft de Viena*, dos de las entidades más importantes vinculadas con la música sinfónica.

No obstante, cuando hablamos del Romanticismo no pensamos en una época cerrada, ni improvisada, ni instantánea en el tiempo, sino en una etapa de un proceso evolutivo, que es la Historia del Arte.

2.1.3-El origen prerromántico de la ideología romántica.¹⁴

”El siglo XVIII fue un siglo de las luces enamorado secretamente de las sombras; un siglo que fue testigo de una transformación total de las ideas (...) El ‘cogito ergo sum’ cartesiano será sustituido paulatinamente por un ‘sentio ergo sum’; o como expresaría Schiller: ‘No somos porque pensamos, queramos o sintamos; y no pensamos, queremos ni sentimos, porque seamos. Somos porque somos; sentimos, pensamos y queremos, porque hay algo distinto fuera de nosotros’ (Schiller, 1990, p.195 citado por González Moreno). (...) Sin las sensaciones, que parten de una realidad externa y son transformadas por la mente, no seríamos nada”–, prosigue la autora citando a Godwin (1793) y concluye con Friedrich (1830): “Estas impresiones externas contribuyen a una revalorización de la existencia humana hasta tal punto de que ‘el sentimiento del artista es su ley’ “.

¹⁴ González Moreno, B. (2007). *Lo sublime, lo gótico, lo romántico: la experiencia estética en romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha. p. 19

2.1.3.1. El empirismo inglés y la importancia de la experiencia.¹⁵ Bajo este título resume González Moreno las raíces que tiene el Romanticismo en el empirismo inglés y sostiene que “para los empiristas, la experiencia y la captación de sensaciones se convierte en la fuente de todo conocimiento”. Y prosigue citando a Locke quien, en su *Essay Concerning Human Understanding* (1690), afirma: “la mente se define en términos de ‘espejo’ y *tabula rasa*, un lugar en el que toda idea procede de la experiencia del mundo exterior” y, haciendo uso del título de la obra de Abrams *El espejo y la lámpara*, apunta en el cambio que experimenta la mente:

la mente deja de ser un continente vacío que se limita meramente a reproducir para convertirse en una entidad que no sólo recibe sino que transforma (...) El nacimiento del gusto se produce cuando la metáfora del espejo es sustituida por la de la lámpara: la mente se convierte en un principio activo del sujeto que tiene como aliado la imaginación. Esto es fruto de un largo proceso que aprende a valorar la subjetividad, así como las creaciones que la mente produce sobre la base de ésta.

El máximo representante del empirismo inglés, David Hume (2005, citado por González Moreno ibidem pp. 21-22) admite que “la imaginación tiene el poder y libertad suficientes para combinar las ideas ‘a su gusto’ y pone en manifiesto la capacidad de la imaginación para elevar el espíritu, característica que posteriormente, definirá lo sublime”. La autora apunta que Hume, quien sigue siendo un ilustrado, consideraba la imaginación como un auténtico desafío al empirismo, y es, por lo tanto, criticada al escapar su reinado al control del ojo físico. Y para ejemplificar tal dilema hace referencia a la obra *Frankenstein* de Mary Shelley en la que la criatura emblemática de la imaginación “habita esas regiones distantes e inhóspitas, donde la naturaleza manifiesta todo su poder en aparente caos”.

No obstante, según avanza el siglo XVIII, la mente se va convirtiendo en un campo de batalla donde se celebrará toda decisión de gusto, donde las categorías de lo bello y de lo sublime tengan su razón de ser.

2.1.3.2. El prerromanticismo alemán: *Sturm und Drang*. En la mayoría de los países que lo engendraron, el Romanticismo era una forma de expresión esencialmente artística y sólo en Alemania se presentó como una búsqueda concertada en la que los filósofos participaban tanto como los poetas, pintores y músicos. “El término ‘estético’ que deriva del griego y en su origen se refería a las impresiones sensoriales adquirió, a mediados del siglo XVIII, un nuevo significado cuando en Alemania Baumgarten identificó el conocimiento sensible con el conocimiento de la belleza y denominó el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre de estética” –recuerda Carreras¹⁶ haciendo referencia a Tatarkiewicz (1996).

Uno de los promotores de la nueva estética, Jean Jaques Rousseau –nacido en Suiza pero afincado en Francia– afirma (citado por Primmer, 2000, p. 87):

¹⁵ ibidem p. 15

¹⁶ Carreras, P. (1998). De Fechner a Berlyne. 100 años de estética experimental. En *Revista de Historia de la Psicología Vol. 19*, nº 2-3. 223-232

‘Yo estoy hecho de forma diferente a cuantos hombres he conocido: hasta me atrevería decir que no hay nadie como yo en el mundo entero. Puede que no sea el mejor pero al menos soy diferente’. Las repercusiones de esta rotunda afirmación procedente de los párrafos iniciales de las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau resonaron a lo largo del Romanticismo con irresistible éxito, atrayendo la sintonía y adhesión de numerosas mentes atentas, especialmente de aquellas que habitaban al este del Rin. El éxtasis del *Sturm und Drang* alemán había destacado la importancia y el significado de la experiencia personal, añadiendo a la certidumbre general elementos de duda individual y poniendo en cuestión los fundamentos mismos del conocimiento y la capacidad racional.

El movimiento literario alemán *Sturm und Drang* (Tormenta e impulso) abarcó un período de 1767 a 1785. Se trata de una reacción alentada por Johann Georg Hamann y seguido por Johann Gottfried von Herder y su discípulo Goethe, contra lo que era visto como una excesiva tradición literaria racionalista. Frente a los fríos modelos del Neoclasicismo de origen francés, el *Sturm und Drang* estableció como fuente de inspiración, el sentimiento en vez de la razón y tuvo como modelos las obras de William Shakespeare y Jean Jacques Rousseau. El rechazo a las reglas clásicas del siglo XVIII lo sitúan firmemente como parte de un movimiento cultural mucho más amplio, conocido como Romanticismo.

El *Sturm und Drang* fue revolucionario en cuanto al hincapié que hace en la subjetividad y en el malestar del hombre en la sociedad contemporánea, encorsetado por las diferencias sociales y las hipocresías morales; estableció firmemente a autores alemanes como líderes culturales en Europa en un tiempo en el que muchos consideraban que Francia era el centro del desarrollo literario. El movimiento también se distinguió por la intensidad con la que desarrolló el tema del *genio de la juventud* en contra de los estándares aceptados, y por su entusiasmo por la naturaleza.

Según Hamann, el primer representante del movimiento, la poesía o la literatura era "la lengua materna del género humano" y es de origen divino. La creación, la naturaleza, actúa y se revela mediante los sentidos y las pasiones, y los sentidos y las pasiones "ni hablan ni entienden otra cosa que imágenes"¹⁷. Para Hamann las imágenes y parábolas, la interpretación imaginativa de la creación del mundo y de la naturaleza contenían más verdad que las teorías ilustradas. Para él, la literatura poseía, pues, un carácter prácticamente religioso, y también en el poeta veía en cierto modo un segundo creador.

Siguiendo las ideas de Hamann, Herder desarrolló el concepto de la literatura como lengua primigenia de la humanidad, y la imagen del poeta-creador que influenció la discusión sobre el genio en el *Sturm und Drang*. Herder utilizó el concepto de genio original ya en el *Diario de mi viaje* en el año 1769, cuando debatió sobre el modelo de novela educativa del *Émile* de Rousseau (1762), donde encontró un sistema educativo que no estaba ligado a normas sino que había de fomentar las capacidades creativas. El genio poético se destaca por "extraer de su sustancia una creación dramática tan natural, grande y original como los griegos hicieron con la suya". Según Herder, el mejor

¹⁷ Hamann 1993 citado en https://es.wikipedia.org/wiki/Sturm_und_Drang Consultado el 25 julio 2015

modelo era Shakespeare, "traductor de la naturaleza en todas sus lenguas", y "mortal dotado de fuerza divina".

Posteriormente, Herder llegó a la concepción de una literatura natural como expresión nacional y colectiva de un pueblo. Para Herder el lenguaje es una forma de pensamiento, un diccionario del alma¹⁸. No tiene origen divino y proviene de la naturaleza espiritual del ser humano. Lenguaje, poesía y mitología forman una unidad; el sonido convierte el lenguaje interno en externo. El lenguaje no es el mero envoltorio del pensamiento, sino el instrumento del pensar mismo. Y el lenguaje expresa a la vez al hombre entero y, a través de las diferentes lenguas, a un pueblo, una personalidad colectiva o carácter nacional que la habla a lo largo de la historia.

La gran figura de este movimiento fue Goethe, quien escribió su primer drama importante, *Götz von Berlichingen* en 1773, y su novela más representativa de esta corriente, *Die Leiden des jungen Werthers* ("Las desventuras del joven Werther") en 1774. La figura simbólica de *Nathan*, el sabio judío de Lessing (1776), representante de la Ilustración, venía a enfrentarse con el *Prometeo* de Goethe (1772), quien, en la oda del mismo título, enfrentaba al genio creador, rebelde e independiente contra todo lo representado por aquel.

Goethe tenía cincuenta años en 1800; ya había escrito una gran parte de su obra científica y literaria, incluso *Werther*, cuyos sufrimientos inauguraban la era romántica. Goethe, el más célebre escritor de lengua alemana, parecía haber alcanzado un estado de serenidad; "la época de los suspiros nostálgicos había acabado". Sin embargo, acechaban nuevas pasiones reflejadas en *Fausto* y *Las afinidades electivas*, obras que exaltaban la filosofía de la naturaleza y pertenecen a la biblioteca de todo romántico.

La última figura importante del *Sturm und Drang* fue Schiller, cuya drama, *Die Räuber* ("Los bandoleros") y otras obras tempranas fueron también un preludio del Romanticismo. Schiller exaltaba la libertad del individuo como única fuerza capaz de llevar a la humanidad por la vía del progreso social.

2.2. Las características estéticas e ideológicas del Romanticismo

2.2.1-Manifestaciones románticas.

"El arte clásico tenía que reproducir una forma determinada, lo real, y sus imágenes podían identificarse con la idea del artista; el arte romántico tenía que representar o más bien indicar el infinito y cosas intelectuales, y se veía obligado a inspirarse en un sistema de símbolos tradicionales y de parábolas bellas." —declara Heinrich Heine (2006, p. 46), poeta, una de las figuras emblemáticas del Romanticismo.

El concepto de *bello* se contrasta con el *sublime*. Ellis (2008, p. 64) sostiene:

¹⁸ Herder, J.G. (1772). *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Traducción (1982). *Tratado sobre el origen del lenguaje*. Madrid, Alfaguara.

La definición de Burke se centra en la distinción entre lo sublime, que se hace presente en los sentimientos de dolor, terror, o asombro, que surgen al enfrentarse a todo aquello que sea vasto, elemental y escabroso, y la placentera serenidad por la que se caracteriza la percepción de lo bello, una percepción que es toda gracia y refinamiento, pero que también empequeñece por sus debilidades. La propia percepción es de vital importancia: lo sublime es percibido como un fenómeno externo que a continuación se interioriza en forma de experiencia emocional, que a su vez exige ser expresada mediante el ‘entusiasmo’.

La estética trascendental definida por Immanuel Kant¹⁹ como la ciencia de todos los principios a priori de la sensibilidad apunta que sólo lo sublime es digno para el arte y subraya la analogía entre naturaleza y razón:

Lo bello es una tranquila contemplación, un acto reposado, mientras que la experiencia de lo sublime agita y mueve el espíritu, causa temor, pues sus experiencias nacen de aquello que es temible, y se convierte en sublime a partir de la inadecuación de nuestras ideas con nuestra experiencia. De tal manera, para sentir lo sublime, a diferencia de para sentir lo bello, es menester la existencia de una cierta cultura. El hombre rudo ve atemorizante lo que para el culto es sublime. El poderío de esta experiencia estética invoca nuestra fuerza, y la naturaleza es sublime porque eleva la imaginación a la presentación de los casos en que el ánimo puede hacer para sí mismo sensible la propia sublimidad de su destinación, aún por sobre la naturaleza.

Kant interpretó la naturaleza como fuerza, y en ella está lo sublime: “El cielo estrellado encima de mi cabeza y la ley moral en mi interior”.

Kant influyó en la siguiente generación de filósofos como Fichte, para quien la libertad del hombre era el único poder capaz de transformar el mundo y Schelling, el filósofo de la escuela romántica. Este último desarrolló una filosofía de naturaleza en *El alma del mundo* (1798), que desembocó en una identidad absoluta entre el espíritu y la naturaleza (*Sistema del idealismo trascendental*): ciencia, metafísica y poesía participaban unidas en un proyecto universalista desconocido en el resto de Europa. Hegel, en su *Diferencia entre los sistemas de Fichte y Schelling* (1801), intentaba resolver la oposición entre el pensamiento y la realidad: el proyecto esencial de la filosofía consistía en la libertad real del hombre total y su felicidad.

Schlegel, uno de los más importantes teóricos del Romanticismo, en su novela *Lucinde* (1799), elaboró una teoría de la creación artística particular: la ironía era la prueba de la libertad de espíritu, y el escritor “se reservaba el privilegio de una encantadora confusión para recorrer todos los grados de la humanidad, desde la más exuberante sensualidad a la espiritualidad más espiritual”.

Una ironía parecida se encuentra en la obra de Richter, conocido por su nombre francés Jean Paul. También influenciado por las teorías de Rousseau, su idealismo nos conduce a la patria de la imaginación, el universo de los sueños; intenta arrancarnos a la tierra

¹⁹ Kant, I. (2000). *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Alianza.

para abrirnos las puertas de lo infinito y la eternidad. Su novela edificante *El Titán* (1800 - 1803) inspiró a Mahler su *primera sinfonía* que lleva el mismo título.

Madame de Staël ilustra la ideología romántica con el ejemplo de su vida apasionada y de su obra; en su novela *Corinne o Italia* (1807) relata los tormentos de “aquellas almas exaltadas y melancólicas”. Su importante ensayo *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales* (1799) subraya la relatividad estética de las culturas e insiste en el aporte fructífero del cosmopolitismo.

Entre los más típicamente románticos por su desdichada vida, Novalis celebraba en *Himnos a la noche* (1797 - 1800) el símbolo de la unidad divina; su interpretación alegórica de la naturaleza, su idealismo mágico, su exaltación mística unen el sentimiento de la naturaleza a la fe cristiana.

Para Baudelaire, el Romanticismo es una forma de sentir, y puede definirse como intimidad, pluralidad, color, aspiración hacia el infinito, expresados con todos los medios de que disponen las artes, el instinto inmortal de lo “bello” era lo que nos hacía considerar la Tierra y sus manifestaciones como una correspondencia del Cielo. Será el momento en el que se buscará obtener la nota bucólica a través de baladas folclóricas, poesías, admirando pinturas de paisajes campesinos o disfrutando de la sinfonía pastoral de Beethoven. Estas ideas fructificaron sobre todo en la población urbana que soñaba con una vida idílica en el campo, lugar donde, por otro lado, no tenían intención real alguna de vivir.

2.2.2-Los fundamentos estéticos e ideológicos del Romanticismo.

“Los artistas rompen moldes y convenciones creando un nuevo lenguaje adaptado a sus nacientes necesidades, cuando el Clasicismo agota sus propios recursos y su rígido formalismo se revela inoperante. Configuran con su arte un paisaje de sombras y brumas, al borde del precipicio de la alucinación que la subjetividad alienta y exprime, buscando siempre en el retorno a la naturaleza madre una cura para su dolorosa soledad”. –rezan Valls e Izquierdo²⁰. Los románticos son también, en cierto sentido, los primeros modernos, “adultos” en el más amplio sentido del término, ya que podrían hacer suya sin duda la expresión de Hauser cuando declara que “el Romanticismo no tuvo sólo una importancia que hizo época, sino que tenía también conciencia de que hacía época. Representó una de las variaciones más importantes en la Historia de la mentalidad occidental y fue consciente por completo de su papel histórico”²¹.

“Lo Romántico es belleza sin límites, o *bella* infinitud, de la misma manera que existe una *sublime* infinitud.” Schumann escogió estas líneas como lema para la revista musical *Neue Zeitschrift für Musik* tan sólo tres semanas después de su famosa

²⁰ Valls, G. y Izquierdo, E.M. (1996). 1808-1822 Bienvenido, Romanticismo. En *Historia de la música. Serie Deutsche Grammophon*. Madrid: Club Internacional del Libro.

²¹ Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y del arte. Tomo 3*. Barcelona: Guadarrama, Punto Omega. p.180

proclamación de un “joven futuro poético” en el editorial del número para Año Nuevo de 1835.²² “Schumann –para quien “romántico” es sinónimo de “poético”– hacia verdadera apología de lo que él llamaba el ‘joven futuro poético’ y la ‘nueva era poética’, – reza Perrey²³ y prosigue:

Vislumbraba un futuro en el que el arte poético y la vida real pudieran interactuar constantemente. Los intentos por alcanzar esta interacción fueron formidables, como también lo fue el esfuerzo romántico por poetizar el mundo. Schumann escribe: “Se trata de una empresa muy atractiva, por muy difícil que sea: la poesía debe brillar en todas partes para ocultar tanto como sea posible los aspectos prosaicos de la vida”.

Dos conceptos fundamentales, arte por el arte y genio, van de la mano a lo largo de todo el siglo, dando un vuelco completo a la función, las aspiraciones y el papel tanto del uno como del otro. Arte que no concibe a sí mismo más que en función y como expresión de sí mismo, sin ataduras y dependencias externas y que por lo tanto sólo debe rendir cuentas y explicarse ante sí mismo. Y en el arte por el arte el artista se convierte en detentador de un saber negado a la mayoría, el único y gran poseedor de la verdad. Asimilado a un Dios-creador, ser excepcional –carácter que después recogerán las nociones de genio y genialidad–, presa de un cierto misticismo, oscilando entre realidad y locura, tiene a su favor la seguridad y el convencimiento de ofrecer a la humanidad una “forma de lo incomprensible”, de lo inconcebible. Liberado de las cadenas sociales, el artista ya no creará pensando en el público, sino que esperará que sea éste el que acerque a él.

Schumann (citado por Perrey 2009, p. 116) describe así a un joven compositor representante de la época:

Este compositor (literalmente *Tondichter*, o poeta de sonidos) desconocido, probablemente joven, es uno de los raros fenómenos de nuestro tiempo. No pertenece a ninguna escuela, crea desde sí mismo... se crea a sí mismo, un mundo ideal sobre el que fantasea a propósito (en ocasiones con la mayor extravagancia).

Ellis (2008, p. 39) cita a Liszt (1837) para mostrar la figura del genio incomprensido y su precaria proximidad a la locura:

¡Qué desgraciados, qué auténticamente desgraciados somos los artistas! Experimentamos iluminaciones momentáneas en las que creemos alcanzar un entendimiento intuitivo de lo divino, y podemos sentir su presencia en nosotros, como un descubrimiento místico, una comprensión sobrenatural de la armonía del universo; pero tan pronto queremos dar forma a nuestras sensaciones, capturar estos vuelos evanescentes del alma, la visión se desvanece, y el hombre se queda solo, con una obra sin vida, que la mirada de la multitud desviste de cualquier atisbo de ilusión que pueda conservar para él.

Si los románticos consideraban que lo bello era en el hombre como un instinto, como una presencia divina, era lógico que la función de la inspiración fuese un elemento

²² Hoeckner, B. (2006a). La distancia en Schumann (I). En *Revista Quodlibet* n° 35, 9-10

²³ Perrey, B.J. (2009). Dichterliebe: Análisis Músico-Poético. En *Revista Quodlibet* n° 44, 114

primordial en el proceso de la creación artística. El romántico transforma el instinto en arte y el inconsciente en saber. Crear significa aproximarse a su verdad, a la última dimensión del ser²⁴.

La búsqueda surge entonces a partir de uno mismo, como expresión de las propias experiencias y emociones. No aspira a mostrar sentimientos estereotipados y compartidos, fácilmente convertidos en ejemplares como antes. Su destino es su propio interior, su única conciencia. Y a esta necesidad de expresión de su unicidad, sólo puede corresponder un arte nuevo, sin más ley que la de su creador. Por ello poetas, pintores y músicos buscaban en sí mismos la medida de todas las cosas, y de la originalidad de sus concepciones sólo pudo surgir un nuevo lenguaje y nuevos recipientes formales, que el Romanticismo convirtió en ideología y en una forma de sentir universal.

“La representación del Infinito en términos finitos” ha sido la definición de la Belleza que el poeta *Schelling* pronunció en su *Filosofía de Arte*. La ambición del artista romántico era crear un lenguaje simbólico mediante representar los sentimientos por la Naturaleza. “Una vez desechada la iconografía tradicional, los propios símbolos de la Naturaleza debían hablar por sí mismos, y esto sólo podían hacer al reflejarse en la conciencia individual. La Naturaleza se veía al mismo tiempo fundida con el sentimiento y distanciada de él, la distancia liberaba a los sentidos de las distorsiones del momento concreto y daba a la obra una dimensión general e incluso universal”, reza Rosen²⁵.

La imaginación del artista se convirtió en el instrumento para revelar la realidad espiritual encerrada dentro del mundo sensible, una mediadora entre el hombre y la naturaleza, que el pintor alemán Friedrich expresó así: “cierra tu ojo físico para poder ver la imagen con el ojo del alma”²⁶.

El idealismo extremo y exagerado que se buscaba en todo el Romanticismo pudo encontrar un violento choque con la realidad miserable y materialista lo que causaba con frecuencia que el romántico acabara con su propia vida mediante el suicidio. “A este respecto –sostiene González Moreno²⁷–, temas íntimamente relacionados con lo sublime tales como el nihilismo, la soledad o el vacío cobran especial relevancia”. El último romántico “ha visto frustrados sus anhelos y ha descubierto con desengaño que bajo el velo de la apariencia estética no hay nada (...) como el monje representado en el cuadro de Friedrich (véase portada del capítulo 2), al final de la orilla ante la que se extiende el mar sólo para preguntarse ¿y ahora a dónde?

TABLA 1

²⁴ Martino, J.L. *Romanticismo*. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos6/roma/roma2.shtml> Consultado el 25 julio 2015

²⁵ Rosen, Ch. (2000). Códigos secretos: Caspar David Friedrich, Robert Schumann. En *Revista Quodlibet* n° 18, 24

²⁶ Ciseri, I. 2004. *El Romanticismo. El nacimiento de una nueva sensibilidad*. Toledo: Electa. p. 249

²⁷ ibidem p. 15

Resumen de los fundamentos estéticos e ideológicos del Romanticismo.

PRINCIPIO	MANIFESTACIONES
Individualismo.	La conciencia del Yo, el subjetivismo.
	La libertad del genio creador.
	La supremacía del sentimiento frente a la razón.
	Sentido religioso hacía el creador supremo.
Nacionalismo.	La libertad de los pueblos.
	El liberalismo frente al despotismo ilustrado.
Arte fantástica.	La originalidad frente a la tradición clasicista.
	La Naturaleza como modelo.
	La obra inacabada y abierta frente a la obra concluida y cerrada; forma determinada por la idea poética.

El tema de la obra romántica se ve determinado por los fundamentos estéticos e ideológicos del Romanticismo. Hoeckner²⁸ opina:

Como fenómeno paneuropeo, el Romanticismo constituye una constelación inestable de categorías estéticas (tales como arabesco y el fragmento), de imágenes poéticas y tropos (la flor azul, el caminante y el amor perdido), de temas y géneros (pintura paisajística, el ciclo de canciones y la novela de terror), figuras de pensamiento (ironía y *Witz* [ingenio]), ideologías utópicas (la Cristiandad unida), fantasías nacionalistas (la unificación tanto de Italia como de Alemania), y modos de comportamiento social (el artista autónomo, el salón y la sociedad de música *Davidbund*).

TABLA 2

Principales temas del arte romántico.

CONCEPTO	CONTENIDO
egocentrismo	su propio sufrimiento y soledad
libertad	del individuo y de la nación
amor y muerte	el amor sufrido que lleva a la muerte
sentimiento religioso	adoración de la Naturaleza como manifestación de la creación suprema

²⁸ Hoeckner, B. (2006a). La distancia en Schumann (I). En *Revista Quodlibet* n°35, 3-4

Seguidamente se explican cada uno de estos importantes conceptos, que aunque individuales, se encuentran relacionados en el ideal romántico.

Egocentrismo

El alma del hombre es su enemigo interior, identificable con una obsesión incurable por lo imposible, que priva del goce de la vida al individuo (Martino, J.A. Monografías p. 2. parr. 4)²⁹. El alma romántica no es dada desde fuera al individuo, sino que éste la crea cuando tiene conciencia de sus sentimientos. Convierte al individuo en singular y universal, de modo que el Universo sólo es posible concebirlo partiendo del conocimiento de sí mismo, por tanto sólo el “Yo” es real, es el Absoluto. El poeta es alma y Universo.

Este egocentrismo romántico tiene sus raíces en la filosofía kantiana y en el idealismo trascendental. Kant llevó el centro de gravedad de la filosofía hacia el interior del propio hombre y valoró el sentimiento para el acto del Conocer. Y Schelling, con su filosofía de la Naturaleza dio salida a la circularidad destructora de Fichte, pues el mundo entero se le acababa convirtiendo en un espejo que eternamente le presentaba al Yo su propia soledad.

La libertad

El reino de la libertad absoluta es el ideal romántico, el principio de toda ética romántica, entendida como necesidad del individuo para explorarse y explorar el mundo exterior, y para lograr la comunicación del Uno con el Todo, en una marcha progresiva hacia la infinitud.

El romántico se concibe como un ser libre, el cual se manifiesta como un querer ser y un buscador de la verdad. No puede aceptar leyes ni sumisión a ninguna autoridad. La libertad, como el infinito, es más una aspiración que una realidad. A través de ella cree el romántico poder superar los límites del Yo y reconciliar sujeto con objeto.

El amor y la muerte

El romántico asocia amor y muerte, como ocurre en el *Werther* de Goethe. El amor atrae al romántico como vía de conocimiento, como sentimiento puro, fe en la vida y cima del arte y la belleza. Pero el amor acrecienta su sed de infinito. En el objeto del amor proyecta una dimensión más de esta fusión del Uno y el Todo, que es su principal objetivo.

En el amor romántico hay una aceptación de la autodestrucción, de la tragedia, porque en el amor se deposita la esperanza en un renacer, en la armonía del Uno y el Todo. En el amor se encarna toda la rebeldía romántica: "Todas las pasiones terminan en tragedia, todo lo que es limitado termina muriendo, toda poesía tiene algo de trágico" (Novalis,

²⁹ Romanticismo. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos6/roma/roma.shtml> Consultado el 25 julio 2015

citado por Gras Balaguer, 1988, p. 45). En la muerte, el alma romántica encuentra la liberación de la finitud.

El sentimiento religioso

Las posturas románticas acerca de la religión son variadas. No obstante, en general la creencia no la fundan los románticos en ninguna norma establecida, en ninguna moral instituida, sino en un sentimiento interior y en una intuición esencial de lo divino que conduce a una unión mística con Dios.

Balzac (citado por Ellis, 2008, p. 67) criticaba a Liszt por creer en la idea de artista - sacerdote: “Él pretende ser un artista cuya inspiración viene de lo alto. Al escucharle hablar, el arte parece algo santo, sagrado (...) el artista, declara (Liszt), es un misionero; el arte es una religión, provista de sacerdotes, y que debe también poseer sus mártires”.

Lo que hay de esencialmente nuevo en la religión de los románticos, sobre todo en Alemania, es este sentimiento interior. El intercambio o comunicación entre el individuo y el universo denota una vida superior y es la primera condición de la vida moral. La conciencia de pertenecer a un todo, de formar parte de él desde la propia individualidad, conlleva una responsabilidad moral. Para todos los románticos no existe Dios fuera del mundo y del hombre, y debemos actuar motivados por el entusiasmo y el amor, una comunicación directa entre el hombre y la Naturaleza, el hombre y Dios, el Uno y el Todo.

El carácter individual del arte romántico origina principios fundamentales tales como el vínculo con la Naturaleza comprendida una manifestación del Dios creador. “Como dijera Novalis (citado por Ellis, 2008, p. 71), “el músico toma esencia de su arte de sí mismo, y no le puede afectar la menor sospecha de imitación”. Así pues, no era sólo la Naturaleza sino también la propia *naturaleza* de la Naturaleza lo que estaba bajo un minucioso análisis. Al ser analizado, sin embargo, el conjunto aparentemente simple y espontáneo resultaba ser fruto de una infinita y vibrante complejidad que rivalizaba en sofisticación con las obras humanas más afiligranadas. En lo sucesivo, los métodos del arte alemán habrían de inspirarse en los de esta Naturaleza interior. “La profunda excitación y el numinoso sentido del asombro que esta idea confirió a las sensibilidades alemanas (...) pueden percibirse en las palabras con las que el joven Goethe lo celebraba: ‘como he mirado la naturaleza miro ahora el arte’ ”.- concluye Ellis.

De aquí surgió esa corriente de sentimiento religioso que tanto afectó a la literatura alemana de la época. Finalmente, de aquí surge la creencia, enunciada por Robert Schumann³⁰, de que las leyes de la moralidad y del arte son idénticas. Además, si esta idea de “anhelo infinito”³¹ era realmente la esencia del Romanticismo, los métodos

³⁰ Schumann, R. (1918). *Escritos sobre la música y los músicos*. Barcelona: Hijos de Paluzié.

³¹ Hoffmann, E.T.A. (1989). *Musical writings: Kreisleriana: The Poet and the Composer*. Cambridge: Cambridge University Press.

orgánicos o “anhelantes” de la Naturaleza eran en sí románticos. En estos términos, la Naturaleza podría describirse ciertamente como “el artista suprema”³².

Al pasar por la fase de imitación externa y entrar en el tejido de los procesos de desarrollo de la Naturaleza los románticos de Alemania creían haber descubierto no sólo un método infalible por medio del cual podía salvarse lo que Goethe había descrito como “el monstruoso abismo” que separaba la Naturaleza del Arte, sino también el secreto de la vida en sí. El talento instruido podía acceder ahora a aquello que antes había sido propiedad exclusiva del genio natural. Al mirar con mayor profundidad hacia aquella Naturaleza de la que él no era más que una parte importante, el hombre percibía con mayor claridad la esencia de su alma individual. Las hebras aparentemente dispares de Dios, el Hombre, la Naturaleza y el Arte se entretejían así en una sinfonía de experiencia y sentimiento humano; cualquier manifestación de un elemento se consideraba una expresión verdadera aunque parcial de todos ellos.

Con todos estos parámetros, también se transforma el concepto de música, que surge en el ideal romántico como una fuente de creatividad, en interrelación con las demás artes.

2.3. Romanticismo y música

2.3.1-El concepto de música en el periodo romántico.

No es sorprendente que el Romanticismo toma rumbos diferentes en los dos países donde aparece: en Francia y Alemania. Primmer (2000, p. 94) sostiene que la música francesa en general se construye sobre la base de lo literario y declamatorio antes de lo puramente musical. “Sin embargo, no fue solo el academicismo literario lo que confinó tal importancia al elemento verbal de la música vocal de Francia, sino también una fe inmanente y continuada en las posibilidades de la Razón y el diseño, que en el pasado se habían manifestado idóneamente con las palabras”.

“Lo inexpresable no existe”. La sentencia de Baudelaire (Gautier, 1927 citado por Primmer, ibidem) muestra qué alejada está la actitud del romántico francés de la de Alemania donde la música florecía precisamente gracias al desafío que representaba lo inexpresable verbalmente. Allí la música era valorada *sui generis*, por sus cualidades indefinidas, por su falta de cohesión corpórea, por su capacidad de eludir los confines de la concreción verbal y abrir el sendero hacia el reino misterioso e ilimitado de la experiencia purificada.

El inicio del Romanticismo musical lo marca una reseña sobre la Quinta Sinfonía que E.T.A. Hoffmann, escritor, pintor, cantante y compositor alemán, fundador de la crítica musical, publicó en el periódico alemán *Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1810, en la que, refiriendo a la música de Beethoven, extiende el término “romántico” a la música del siglo XIX.

³² Schlegel; A.W. (1808). *On Dramatic Art and Literature*. New York: Abrahms, p. 208

Hoffmann es una figura fundamental dentro del Romanticismo alemán, tanto en el ámbito filosófico como en el crítico y musical. Es uno de los responsables de la divulgación del concepto de música instrumental como arte romántica y de la mitificación de Beethoven y se le debe, entre otras cosas, la institución de una nueva crítica musical y la concepción de la ópera como un todo unitario.

Los artículos de Hoffmann³³, escritos entre 1810 y 1813, marcan el fin de la doctrina de los afectos en la estética musical, ya que Hoffmann distingue entre el análisis de la técnica compositiva y la interpretación del contenido musical mezclando el análisis técnico con descripciones literarias llenas de metáforas. En estos trabajos expone su pensamiento musical mediante la delimitación del concepto de música y la definición de los términos *romántico* y *Romanticismo*.

Para él, la música de Beethoven mueve los resortes del terror, del estremecimiento, del dolor, y justamente por eso suscita aquella palpitación de infinita nostalgia que es la esencia misma del Romanticismo. Éste es, por tanto, un compositor genuinamente romántico. Hoffmann no era consciente de la antítesis entre Clasicismo y Romanticismo: para él, lo clásico aludía a una gran obra y lo romántico, a la naturaleza irreplicable del genio.

“La música abre al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo sensual exterior que lo rodea, un mundo en el que deja atrás todos los sentimientos definidos para rendirse a un anhelo inexpresable” - anuncia Hoffman en *Beethovens Instrumental-Musik*.

“¿No parece la música instrumental pura crear su propio texto?”, escribía Schlegel en 1789 (citado por Rosen, 2000, p. 19) al pensar en el extraordinario desarrollo que había experimentado la música sinfónica a finales del siglo XVIII. La capacidad de la música de crear significado y transcendencia a partir de sus propios elementos y con independencia de cualquier intento de imitar el mundo exterior se convirtió en el modelo que siguieron las restantes artes.

Perrey (2009, p. 109) sostiene:

Los románticos se sentían intrigados por el modo en que el sonido musical crea una sensación del tiempo que difiere del “tiempo real”. El oyente percibe y se emociona con la música en el momento en que “suena”, pero el efecto producido por ese momento musical viene determinado por lo que se ha sido escuchado antes, así como por lo que se escuchará después. Esta cualidad efímera de la música llevó a los Románticos a considerarla en gran estima. Como consecuencia, dentro de sus especulaciones sobre los géneros artísticos, la música se situaba en el escalafón más alto.

Según Goehr (2008, citado por Treitler, 1997, p. 36), Schopenhauer tuvo una relación particular con la música en cuanto opinaba que

³³ Hoffmann, E.T.A. (1819). Der Dichter und der Komponist. En *Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*. Editor E.T.A. Hoffmann. Primer volumen. Berlin: G. Reimer.

...la música se mantiene al margen del resto de las bellas artes en la medida en que, en la música, ‘no reconocemos la copia, la repetición, de ninguna idea de la naturaleza interna del mundo’. (...) La relación [con el mundo] es ‘abstracta’ y ‘muy oscura’ y ‘esencialmente imposible de demostrar’. (...) Como no contamos con un lenguaje que pueda ‘desenmascarar’ o ‘revelar’ información sobre la voluntad directamente, aparte de la propia música, podemos proceder únicamente trazando analogías con cosas de las que podemos hablar. No debemos olvidar nunca que cuando nos referimos a todas estas analogías (...) la música carece de relación directa con ellas y sólo tiene una indirecta: porque (la música) no expresa nunca el fenómeno, sino sólo la naturaleza interior, el ser íntimo de todo fenómeno, la voluntad misma. (...) El compositor revela la esencia más íntima del mundo y expresa la sabiduría más profunda en un lenguaje que su razón no comprende.

El pintor Philipp Otto Runge (citado por Rosen 2000, p. 19) escribió:

La música debe existir en un poema por medio de las palabras, como también la música debe estar presente en una bella pintura o edificación o en cualquier idea que sea expresada mediante líneas.

Lenneberg (2000, pp. 60-61) sostiene que la música (romántica) ya no es la obra pública, universal y heterogénea que cumplía la función de elevar el espíritu o de entender; es reconocida por fin como producto de la inspiración y la expresión individuales. Cita a Blume (1970) para afirmar que “por primera vez en la historia surge la idea de que la música, como arte, no posee ‘fin’ alguno sino que existe por sí misma”. Más adelante (pp. 65-66) entra en el terreno de la estética citando a Gathy (1840): “Allí donde terminan las palabras empieza el verdadero reino de los sonidos. E.T.A. Hoffmann proclama a la música instrumental la más romántica de las artes”.

“La música habla el más universal de los lenguajes, aquél a través del cual el alma se halla inspirada de un modo libre e indefinido, sintiéndose aun así en su elemento.” afirma Robert Schumann en sus *Aphorisms*. El objetivo de poetizar la vida, que propone Schumann, está estrechamente relacionado con la idea de “tiempo poético”, pues el énfasis realizado sobre un momento presente que se fusiona con el pasado y el futuro, y que proviene de la fijación de Schumann con lo que él llama “raros y secretos estados del alma”.

“Romántico es la Belleza sin límites” –afirma Jean Paul y añade: “Esta poesía entendida como Belleza sin límites se refleja en menor medida ante el ojo, cuyos límites desaparecen de un modo no tan indefinible como los del sonido cuando se apaga.”

Según Kurth³⁴ la música romántica, especialmente el lenguaje del Romanticismo tardío, es la manifestación del subconsciente. Lo que opera en la música es la misma energía que opera en el subconsciente y que se manifiesta en primer lugar en la armonía. La armonía romántica no se origina del seguimiento de un conjunto de reglas y esquemas preestablecidos, las progresiones armónicas forman parte de una progresión dinámica,

³⁴ Kurth, E. (1923). *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”*. Berlin: Max Hesses Verlag.

constante e imprevisible. La energía que las mueve es la voluntad de Ser, es la tendencia hacia el movimiento y que se transforma, milagrosamente, en sonido. Este proceso se manifiesta a través de relaciones armónicas especialmente ricas en tensiones y colores.

El nuevo contenido, que se caracteriza por su individualidad, libertad e irrepitibilidad, produce que la forma –antes preestablecida– se adapte al contenido poético. “Las nuevas ideas deben buscar nuevas formas.” –cita Todd (2007, p. 14) a Richard Strauss quien “profesó con vigor la noción lisztiana en la que la idea poética debe formar y determinar la forma musical”. Schumann (citado por Primmer 2000, p. 137) observó que “en la música todo depende de la relación de la parte individual del todo”.

Forchert³⁵ señala que a medida de que los elementos constructivos de la obra adquieren mayor importancia que la forma en la que se presentan, aparece un nuevo tipo de escucha que parta de la totalidad para dirigir la atención hacia lo particular.

Con esto comienza a transformarse la noción de la forma musical. Si anteriormente la forma era la organización de un todo dentro del tiempo, ahora se va convirtiendo progresivamente en una composición del discurso temporal mismo. (...) Independientemente de que este transcurso temporal se verifique –como en el caso de Mahler– mediante la alternancia de elementos formales relativamente homogéneos o – como sucede en el caso de Strauss–, se fraccione en una sucesión de momentos individuales, (...) se reconoce visiblemente en ambos procedimientos la desintegración de las categorías formales.

Resumiendo, las principales características de la música romántica son las siguientes:

- 1) Predominio de los géneros menores de tono íntimo como el *lied* y las piezas de carácter (*Karakterstücke*).
- 2) Creación de páginas programáticas y con alusiones bibliográficas y en ocasiones “*casi místicas*”, que dan lugar a la creación de piezas con un marcado contenido literario.
- 3) Abandono del formalismo, tratamiento libre de la forma, nacimiento de la forma abierta. Entre las nuevas formas destacan, como gran forma, el poema sinfónico, género musical dramático de un solo movimiento que se basa en la continuidad del discurso dramático sustituyendo la sinfonía en cuatro movimientos. Sin embargo, las grandes formas clásicas decaen en beneficio de las pequeñas formas libres e irregulares propias del *lied* romántico y los géneros instrumentales derivados de él.
- 4) Estilo melódico de mayor riqueza; uso de melodías apasionadas e intensas de mayor ámbito y variedad interválica y, como contraste, melodías sencillas de tono folclórico.
- 5) Atención especial al folclore y las melodías populares como fuente de inspiración, que llevará a los nacionalismos musicales.

³⁵ Forchert, A. (1997). La desintegración de las categorías formales tradicionales en música alrededor de 1900. Problemas de organización formal en Mahler y Strauss”. En *Revista Quodlibet* n° 9, 36-37

6) A consecuencia del cambio de la estructura melódica, se generaliza el uso de nuevos tipos de fraseo: aparece la “melodía infinita”, o sea, las frases ampliadas para mayor contenido y, por otra parte, la melodía de estructura estrófica.

7) Enriquecimiento armónico, basado en el cromatismo, con el fin de crear un mayor efecto expresivo.

8) Enriquecimiento tonal mediante un plan modulador más amplio que abarca modulaciones a tonos lejanos. Por otra parte, se emplea una mayor variedad de modos para modificar la estructura de la escala, con el mismo fin.

8) Búsqueda de contrastes musicales mediante el cambio radical de carácter dentro de un mismo movimiento. Para ello se emplean recursos como el aumento de contrastes de velocidad y dinámica y el uso de registros y timbres extremos y novedosos de los instrumentos.

9) Consolidación y ampliación del número de instrumentos de la orquesta sinfónica. Nuevos efectos de orquestación en la música sinfónica gracias a las innovaciones y mejoras técnicas de los instrumentos de la orquesta. Mayor empleo de instrumentos de metal y percusión.

10) Aparición del ídolo virtuoso, bien como instrumentista o como intérprete vocal.

11) La música pasa a ocupar el lugar del arte más sublime y elevado, en contraposición con otras artes como la pintura y la arquitectura.

12) Dentro de la música instrumental, el piano lleva el protagonismo de la expresión romántica. La textura pianística se vuelve más densa, es decir, se trabaja el piano como si de una orquesta se tratase. Se termina de explotar al máximo todos los recursos técnicos y tímbricos del piano, que servirán de germen para el *pianismo* del siglo XX y para el desarrollo constructivo del instrumento.

13) Aunque el estilo compositivo predominante es el de la melodía acompañada en el que se aumenta la importancia de la dimensión vertical-armónico, en algunas obras se ve renacer un cierto gusto por el contrapunto polifónico.

14) En el Romanticismo tardío se culmina la interacción entre las diferentes artes que se inició con el fuerte vínculo entre la poesía y la música. El término alemán *Gesamtkunstwerk* (traducible como obra de arte total) se atribuye a Richard Wagner quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales. La ideal de Wagner era hacer una ópera alemana que tuviera una altura artística semejante a la más grande música sinfónica.

Una vez expuestos los principales elementos de pensamiento propios de la transformación romántica, es preciso detenernos en la precisión técnica de dicho cambio desde diversas perspectivas, con el fin de adentrarnos en el estudio de la música como tal, como expresión de todos estos conceptos descritos. En ocasiones es difícil conectar

la teoría con la práctica, es decir, comprender el orden de las estructuras de la música que fueron configuradas para la expresión sensible del pensamiento romántico; de eso trata seguidamente este trabajo.

2.3.2-Los periodos del romanticismo musical.

Los musicólogos e historiadores señalan la dificultad con el que se encuentran a la hora de definir el romanticismo musical por la diversidad que este manifiesta durante su desarrollo. Esta diversidad, sostiene Primmer³⁶, es fruto de la individualidad que es la esencia del arte romántico:

Resulta revelador que todo artista romántico estuviese obligado a ser su propia criatura. Al faltar en buena medida una autoridad centralmente aceptada, cada uno de ellos había de convertirse en su propio Dios (...). Los intentos de considerar a los artistas románticos de otro modo nos pueden inducir al error fundamental de considerar el Romanticismo como una entidad en todo lugar y todo momento. (...) El Romanticismo es tan polifacético como cualquier otro ámbito de actividad psicológica.

Por otra parte reconoce que:

(...) aunque es cierto que las obras de los artistas románticos deben ser consideradas entidades separadas, no hay hombre, obra o tendencia que exista de manera aislada. Todos forman parte de una corriente general, incluso en el Romanticismo.

Dahlhaus³⁷ apunta que el concepto de *Romanticismo* en la historia de la música no se corresponde con el de la historia de ideas. Lenneberg (2000, p. 67) sostiene que “no ha habido aún un acuerdo definitivo acerca de la validez de su uso como periodización”.

Einstein³⁸ afirma que “Buscamos en vano una idea inequívoca de la naturaleza del Romanticismo musical.” El Romanticismo musical abarca varias generaciones de compositores de una trayectoria y estilo personal muy variopintos entre los que existen tanto similitudes como divergencias. “Los contrastes son enormes pero no excluyentes entre sí por la sencilla razón de que los miembros de una época determinada han de tener puntos en común” – reza Einstein.

Adorno³⁹ apoya el concepto de aquellos que “consideran romántico todo lo que hay desde Schubert hasta Mahler y Richard Strauss y (...) lo articulan de manera esquemática en diversas fases de desarrollo como romanticismo temprano, romanticismo pleno y romanticismo tardío”.

³⁶ Primmer, B. (2000). Unidad y conjunto. Ideales en contraste en la música romántica. En *Revista Quodlibet* n° 17, 88-89

³⁷ Dahlhaus, C. (1997). Romanticismo y Biedermeier. Características histórico-musicales del período de la restauración. *Revista Quodlibet* n° 9, 4

³⁸ Einstein, A. (1986): *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial. p. 14

³⁹ Adorno, T.W. (1978). *Classik, Romantic, Neue Musik*. Traducción: Lores Gol, J.C. En *Revista Quodlibet*. n° 17, 70

Plantinga⁴⁰ cita a Dahlhaus (1974) quien, en el ensayo *Neoromantik*, reflexiona acerca de las varias maneras de dividir el siglo desde una perspectiva músico-histórica proponiendo la década de 1830, la época de la Revolución de julio, como una cesura histórica. Ellis⁴¹ subraya también la importancia de la década de 1830:

Una de las ironías en la historia de Francia es que la misma revolución burguesa que trajo consigo (...) una actitud oficial de moderación tanto en la política cultural como gubernamental, marcó al mismo tiempo el comienzo de la década más vanguardista del Romanticismo francés: la década de 1830.

No obstante, Dahlhaus, aunque reconoce su importancia, no manifiesta una fundada convicción hacia esta fecha como línea divisoria, ya que la relación de Beethoven y Schubert por una parte está demasiado próxima a la de Schumann y Mendelssohn como para hablar de dos épocas. “La continuidad entre Berlioz y Liszt, Schumann y Brahms, y Wagner joven y viejo –concluye Dahlhaus–, es suficiente para desacreditar cualquier cesura que se había establecido en términos musicales”. En otro lugar⁴², Dahlhaus afirma que la era romántica en la música abarca un periodo desde la obra tardía de Beethoven hasta la “emancipación de la disonancia” de Schönberg, entre 1814 y 1914 y que divide de la siguiente manera:

TABLA 3

Periodos, compositores, géneros y características del Romanticismo musical.

PERIODO	COMPOSITORES Y GÉNEROS MÁS IMPORTANTES	CARACTERÍSTICAS NOTABLES
Primer periodo 1814 – 1830	la obra tardía de Beethoven; las óperas de Rossini; los <i>Lieder</i> de Schubert	---- creciente importancia del género menor (Lied)
Segundo periodo 1830 – 1848	Mendelssohn, Schumann, Chopin; las óperas de Bellini, Donizetti y Meyerbeer; concierto: Brahms, Liszt, Paganini	nuevos géneros menores (Karakterstücke, Coro); melodía infinita; virtuosismo
Tercer periodo 1848 – 1870	la ópera nacional: Verdi; el drama musical: Wagner; nuevo futuro poético: Liszt, Berlioz; música de cámara: Brahms	---- el poema sinfónico; tradicionalismo
Cuarto periodo 1870 – 1889	escuelas nacionalistas; Wagner en Bayreuth; la segunda época de la sinfonía (Bruckner, Chaikovski, etc); <i>drame lyrique</i> y realismo operístico	neomodalismo; cromatismo;

⁴⁰ Plantinga, L. (2009) El piano y el siglo XIX. En *Revista Quodlibet* n° 44, 35-36

⁴¹ Ellis, K. (2008). Liszt: El artista romántico. En *Revista Quodlibet* n° 40, 56

⁴² Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal Ediciones.

Quinto periodo 1889 - 1914	Richard Strauss, Mahler, Reger; Wagner; el primer Schönberg	“Gesamtkunstwerk”; tonalidad flotante
-------------------------------	---	--

(Prescindimos de una descripción más detallada de los géneros, ya que no es objeto de este trabajo. Los conceptos relevantes para nuestro tema investigado que aparecen en la casilla “Características notables” estudiaremos más adelante en nuestra investigación. Los enumerados son aquellos que afectan la tonalidad y la armonía.)

Según Chantavoine y Gaudefroy-Demombynes⁴³ el romanticismo musical está configurado por tres generaciones de compositores: la primera generación coincide con el primer periodo de Dahlhaus que muestra la TABLA 1 añadiendo a Carl Maria von Weber a este grupo; la segunda generación abarca los siguientes tres periodos de Dahlhaus, salvo a Chopin, Schumann, Liszt y Wagner que Chantavoine y Gaudefroy-Demombynes consideran la tercera o “gran” generación romántica. Curiosamente, hablan también de compositores “epígonos” a los que no consideran verdaderos románticos y entre los que se encuentran Verdi, Brahms, Bruckner o Richard Strauss. (Respecto a los compositores de menor relevancia, Niemann (1913, p. 27) habla de *románticos secundarios*, Dahlhaus (1997) de compositores *Biedermeyer* y a los mismos Bücken (1937, p. 46) denomina “realistas” por su carácter acomodaticio frente a la realidad social.)

En su libro “Historia de la música occidental”, Grout y Palisca (2001) agrupan los compositores según el género que cultivan y dedican un subcapítulo a cada uno de los compositores que consideran relevantes. Después del capítulo 15, dedicado enteramente a Beethoven, dedican cuatro capítulos al Romanticismo.

El capítulo 16 se ocupa con la música sinfónica, los subcapítulos dedicados a compositores se ocupan con “El legado de Beethoven”; Schubert; Mendelssohn; Berlioz; Schumann; Liszt; Brahms; Bruckner; Chaikovsky y Dvořák.

El capítulo 17 está dedicado a la música de cámara y vocal con especial atención a la literatura pianística. Los compositores destacados, a los que los autores dedican más de un subcapítulo, según el género investigado, son: Schubert; Mendelssohn; Schumann; Chopin; Brahms y Clara Schumann.

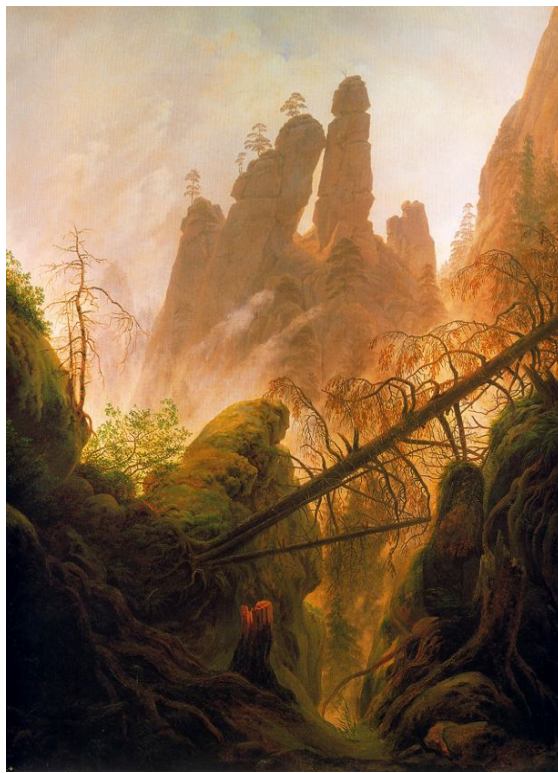
El capítulo 18 se ocupa con la ópera mientras que el capítulo 19 describe el último periodo del Romanticismo al que, coincidiendo con los dos últimos periodos de Dahlhaus, Grout ubica entre 1870 y la primera guerra mundial, 1914. Aquí habla de Wolf, Mahler y Richard Strauss. Al final dedica varios subcapítulos a las escuelas nacionalistas.

⁴³ Chantavoine, J. y Gaudefroy-Demombynes, J. (1958). *La era romántica. El romanticismo en la música europea*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.

Becking (1928, citado por Dahlhaus 1997, p. 11) opina que “no es hasta los tiempos de Weber y Schubert, Schumann y Mendelssohn, clasificados (por Becking) respectivamente como la *segunda* y *tercera* generación romántica, que la propia música –en una estructura compositiva– “realiza” (o “materializa” en un hecho real) el Romanticismo”. Wagner, apenas más joven que Mendelssohn y Schumann, va más allá de los límites de lo que Becking considera romanticismo musical; el hecho de que la música alemana fuera marcada ante todo por Mendelssohn y Schumann en los años 30 y 40, y, en cambio, por Liszt y Wagner en los años 50 y 60, invalida el esquema generacional de Becking, puesto que se puede afirmar que Wagner y Liszt pertenecen a una época distinta de la de Schumann y Mendelssohn.

Comparando las referencias más relevantes, citadas arriba, parece que, aparte de unos pocos puntos comunes, el acercamiento a la música romántica de los musicólogos e historiadores es tan individual como la propia música. El conocimiento de todos ellos aporta la base para elaborar los criterios de selección de compositores y obras para esta investigación.

3. EL FENÓMENO FÍSICO-ARMÓNICO Y LA PERCECIÓN ARMÓNICA



Caspar David Friedrich: Barranco rocoso

Las leyes de la aritmética que fundamentan la ciencia de la acústica fueron descubiertas por Pitágoras. La acústica se ocupa con el sonido musical definiendo las cualidades que determinan en gran medida la percepción armónica y que sirven para fundar sobre ello un sistema tonal armónico, base de la armonía tonal-funcional clásica. Estas leyes son inalterables.

Szekely⁴⁴ sostiene: “El estilo musical clásico representa el sistema tonal más equilibrado y explícito de la historia de la música occidental. La coherencia del lenguaje musical clásico se debe a los principios que determinan la construcción de la escala, la relación entre las notas que la conforman y sus funciones armónicas. Estos principios regulan el orden funcional de los acordes formados sobre las notas de la escala en términos de tensión y distensión. El sistema se origina a partir de las cualidades físico-acústicas del sonido.

Lo que distingue el sonido del ruido radica en el hecho de que al primero se le puede representar mediante la suma de una serie de alturas de diferente frecuencia y amplitud que mantienen entre sí una relación aritmética expresada por números enteros. A la nota más grave, se la denomina fundamental. Este grupo de frecuencias recibe el nombre de *serie armónica*.

La serie armónica⁴⁵ sobre *do*:



A pesar de que los armónicos son determinantes para la estructura interna de cualquier altura, éstas se perciben como una entidad sonora y no como un acorde. La fundamental de una serie armónica cualquiera tiene tanto peso que en términos psicológicos se la percibe incluso en su ausencia.

El sistema tonal se origina en la antigua Grecia a base del descubrimiento pitagórico de las relaciones frecuenciales de la serie armónica y se constituye sobre el intervalo de quinta:

⁴⁴ Szekely, K. (2006). *Armonía tonal-funcional*. Valencia, Piles. pp. 8-9

⁴⁵ “Diccionario Harvard de Música”. Randel, D.M. (ed.) (1987). Madrid: Alianza.

dirección descendente

do

dirección ascendente

	fa	sol
	sib	re
	mib	la
	lab	mi
	reb	si
	solb	fa#
	dob	do#
	fab	sol#
	sibb	re#
	mibb	la#
	labb	mi#
	rebb	si#

La suma de las frecuencias de doce quintas es mayor que el de siete octavas. En consecuencia, el *rebb* final de la serie es más grave que *do*, mientras que el *si sostenido* es mucho más agudo. Es decir, las quintas ascendentes y descendentes no coinciden en su frecuencia enarmónicamente. El hecho de que ninguna de las alturas consta de un armónico que coincida con otra –por muy cerca que se encuentren dos frecuencias– hace imposible la modulación con vuelta al punto de partida, por lo que la serie es infinita.

La solución a este dilema surgió en el siglo XVI. Mediante la contracción de la quinta pura y la enarmonización de las alturas cercanas se estableció el *sistema de temperamento igual* (G. Lanfranco, 1533), convirtiendo la serie de quintas en un círculo que hace posible la modulación entre los diferentes tonos.

si# – do – rebb	
fa – mi#	labb – sol
sib – la#	mibb – re
mib – re#	sibb – la
lab – sol#	fab – mi
reb – do#	dob – si
solb – fa#	

La estructura armónica del sonido es la base de la tonalidad. El centro de ésta lo constituye una tríada formada por la fundamental y sus dos armónicos más cercanos, superpuestos por terceras:



En la armonía tonal-funcional no se entiende el círculo de quintas como una cadena de alturas, sino como un círculo de tríadas. El orden funcional se establece entre la tríada central o tónica y las tríadas vecinas, dominante y subdominante respectivamente⁴⁶:

	sol		
do	mi	re	
la	do	si	
fa		sol	
	T		
S		D	

Las notas pertenecientes a estas tres tríadas forman la escala mayor.

La relación funcional de estas tríadas dentro de la escala depende de los cinco tonos y dos semitonos que la conforman, y muy en especial del intervalo de quinta disminuida, cuya tensión reclama una resolución por movimientos de semitono.

En el sistema se considera al modo mayor como predominante. Sin embargo, para ampliar los recursos armónico-tímbricos es necesario hacer uso del modo menor. Éste posee las mismas cualidades que el mayor, ya que introduce la sensible en la dominante también en el modo menor conformando el modo menor armónico.

	sol		
do	mi ^b	re	
la ^b	do	si	
fa		sol	
	T		
S		D	

⁴⁶ En adelante, indicaremos las funciones tonales con las abreviaturas T – tónica; D – dominante; S – subdominante.

Hasta el Clasicismo, la enseñanza de la armonía se fundamentó exclusivamente en las leyes acústicas. Sin embargo, el Romanticismo cambió para siempre el concepto de la percepción armónica. A partir del siglo XIX, gracias a las nuevas ramas de la ciencia como la psicología experimental y al movimiento filosófico denominado fenomenología, la atención se fue dirigida hacia el preceptor, o sea, el oyente.

Recordemos la afirmación de Perrey (2009, p. 109): “Los Románticos se sentían intrigados por el modo en que el sonido musical crea una sensación del tiempo que difiere del tiempo real.” “Tiempo poético” lo llama Schumann en el que un sonido no existe aisladamente sino que su significado está acústica y semánticamente determinado por los sucesos precedentes y subsiguientes. ¿Cómo se percibe este lenguaje que –con palabras de Schopenhauer– la razón no comprende? Esto es lo que estudia la fenomenología de la música.

Husserl (citado por Lippman⁴⁷), plantea esta pregunta en su *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*.

La cuestión es comprender el modo en que los objetos transcendentales que abarcan una extensión temporal son aprehendidos... Los objetos de este tipo están constituidos por una multiplicidad de percepciones y datos inmanentes que se suceden unos a otros. ¿Es posible combinar estos sucesivos datos finitos en un solo momento-presente? (...) Cuando se produce un tono, mi percepción puede convertir el tono que suena y dura en un objeto, pero no la duración o el tono separadamente. (...) Dentro de una melodía podríamos detenernos en un momento cualquiera, y descubriríamos el recuerdo más o menos profundo de notas anteriores. Tenemos, por tanto, el presente tonal inmanente y los pasados tonales inmanentes formando una serie o progresión continua. Disponemos así de una continuidad formada por la percepción del presente y el recuerdo del pasado.

Schutz (citado por Lippman, *ibidem*) va más allá:

El presente vivo abarca todo aquello que es vivido, incluye elementos del pasado que se retienen o rememoran en el Ahora y elementos del futuro que penetran en el Ahora por medio de la intuición y la anticipación...

No es difícil reconocer en este concepto de percepción las ideas que preocupaban a Schumann quien consideraba que la vida del poeta es “una especie de búsqueda incierta, en la que el tiempo y el espacio son inestables, mezclándose el presente con el pasado y el futuro, expandiendo lo inmediato hacia adelante y atrás” (Perrey, *ibidem*).

Es notable, que Goethe⁴⁸ describe la percepción de los colores de una manera muy similar a la percepción de los sonidos, respecto a la complejidad de la percepción:

⁴⁷ Lippman, E. A. Traducción (2002). Teoría y práctica en la estética de Schumann. En *Revista Quodlibet* n° 22, 4

⁴⁸ Goethe, J.W. (2009). *La teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.

Cuando el ojo ve un color se excita inmediatamente, y ésta es su naturaleza, espontánea y de necesidad, producir otra en la que el color original comprende la escala cromática entera. Un único color excita, mediante una sensación específica, la tendencia a la universalidad. En esto reside la ley fundamental de toda armonía de los colores...

No faltará mucho tiempo para que la psicología de la Gestalt⁴⁹ confirme la tendencia en el ser humano a integrar fragmentos de información en conjuntos que poseen un sentido completo.

Además de precisar este fenómeno global, es de vital importancia describir cómo se acomoda el fenómeno cromático en el sistema musical desde un punto de vista técnico.

⁴⁹ La psicología de la Gestalt es un movimiento de la psicología que surgió a comienzos del siglo XX en suelo alemán, con teóricos como Kurt Lewin, Max Wertheimer y Kurt Koffka, entre otros.

4. LA ORGANIZACIÓN TONAL-ARMÓNICO DEL LENGUAJE ROMÁNTICO



Caspar David Friedrich: Mañana de pascua

4.1. Cromatismo

4.1.1-Transición del Clasicismo al Romanticismo: cromatización del sistema diatónico.

La transición del estilo clásico al romántico se produce sin ruptura con los principios clásicos de la composición referentes a la formación, la estructura del lenguaje musical, la tonalidad y la armonía. El cambio más importante parece ser la actitud del compositor: mientras que el músico clásico es un servidor, el romántico se considera un genio; mientras el clásico apunta hacia los ideales universales de la humanidad, el romántico coloca en el centro sus sentimientos. Lenneberg (2000, pp. 60-61), sostiene que “con lo que nos enfrentamos por primera vez en la historia de la música es, sin duda, el concepto de la música como arte. La música ya no es obra pública, universal y heterogénea que cumplía la función de elevar el espíritu o de entretener; es reconocida por fin como el producto de la inspiración y la expresión individuales.” Esto produce que el punto de gravedad lo representen los géneros líricos como el lied y las piezas de carácter. La sensibilidad propia de la lírica repercute sobre la pequeña forma que inicia una evolución produciendo numerosas variantes de la forma lied, por otra parte, conduce a la ampliación del sistema tonal diatónico hacia el cromático mediante una paulatina y cada vez más considerable cromatización tanto en el nivel horizontal-melódico como en el vertical-armónico.

El cromatismo en la melodía se limita a una función ornamental. A cambio, la armonía sufre una transformación profunda a causa del cromatismo que, mediante la alteración de la estructura original de los acordes, produce nuevos tipos de acordes de función ambigua atacando los pilares funcionales de la tonalidad. La nueva armonía repercute también sobre la melodía que pierde su direccionalidad predecible gracias a la enarmonía de las notas extrañas.

4.1.2-Historia del cromatismo.

Cromatismo en música es el contrario a la diatónica. La música tonal se basa en el uso de escalas diatónicas. Una escala diatónica se forma de cinco tonos y dos semitonos. El cromatismo consiste en alterar las notas propias de la escala diatónica. Este recurso puede tener diferentes motivos como lo demuestra su evolución durante el curso de los diferentes estilos musicales.

En la música de la Edad Media se utilizan ocho modos formados de siete notas naturales. Algunos de los modos permiten un intercambio entre las notas *si* y *be*, o sea, *si bemol*. El uso de la una o la otra, depende del giro melódico en el que participa. Se considera que algunos giros ornamentales –como por ejemplo, el *torculus*– es más natural y por lo tanto más bello formado por semitono. En determinados modos, el *torculus* 1 se interpreta tal como aparece en el ejemplo 2, sin la necesidad de anotar la alteración.



Este fenómeno, que consiste en adaptar la escala a los giros melódicos modificando algunos tonos a semitonos, se denomina *semitonia*⁵⁰. La sensibilización de la escala diatónica se amplía durante la evolución de la polifonía medieval y renacentista afectando, en primer lugar, el séptimo grado en la cadencia de la mayoría de los modos pero también sirve para evitar intervallos disonantes en la melodía o entre las diferentes voces.

El primer intento de compaginar el sistema diatónico con el cromático fue el *manierismo*, una línea estilística dentro del Renacimiento tardío, de existencia corta. El origen del manierismo es la creciente exigencia de expresar el contenido del texto. Los textos entonados de esta época destacan por su complejidad y sensibilidad hasta el extremo. Se escogen poemas de los poetas más destacados como Petrarca, Tasso o Boccaccio. Partiendo de las teorías musicales de la antigua Grecia, se recurre a nuevas técnicas de composición aplicadas en el madrigal tardío. A raíz de la teoría de las escalas griega, se produce una aplicación especial del cromatismo cuyo objetivo es – junto con otros recursos no menos peculiares– conseguir la artificialidad, la imprevisibilidad, un efecto místico, dramático y teatral en la música. El manierismo, cuyo representante más peculiar es Carlo Gesualdo di Venosa, adelanta de manera prematura el dramatismo basado en la fragmentación de la textura, el dinamismo del discurso y el cromatismo del sistema tonal y armónico por lo que queda un experimento aislado⁵¹. No obstante, la estética del manierismo es cercana al Barroco. Cuando las características del madrigal manierista –entre ellos el cromatismo–, se trasladan a la música instrumental barroca, encuentran vía libre para convertirse en rasgos propios del nuevo estilo.

Con el nacimiento de la tonalidad funcional el cromatismo se subordina al dominio de la tonalidad. Desde el Barroco hasta el Romanticismo temprano, el cromatismo se presenta en el marco de una tonalidad bien definida donde desempeña diferentes funciones.

⁵⁰ Querol Gavalda, M. (1975). “La semitonia subintellecta”. En Querol Gavalda, M. *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música. pp. 79-86

⁵¹ Watkins, G. (1973). *Gesualdo. The Man and His Music*. London: Oxford University Press.

TABLA 4

Las funciones del cromatismo desde el Barroco hasta el Romanticismo.

FUNCIÓN	PROCEDIMIENTO
embellecer la melodía	tal como se lo hizo en la música vocal medieval y renacentista
modificar la estructura de los acordes	con el fin de aumentar su atracción hacia el acorde de resolución
realizar modulaciones	introduciendo las notas de la nueva tonalidad mediante el cambio cromático

El Romanticismo se anuncia cuando el cromatismo no se utiliza para una determinada función, sino por razones estéticas. El vínculo de la audición con el color del sonido –la aparición de la sinestesia en la música– es consecuencia de la expresión de un contenido lírico, personal y emocional. Cuando el cromatismo ya no está sujeto a fines prácticos su uso se extiende amenazando primero y aboliendo luego la tonalidad clásica. “La estética gana la razón“. (Dahlhaus, 2014, p. 237)

Morgan (1994, p. 93) sostiene que “el cromatismo había proporcionado siempre la fuerza expresiva más potente de la música occidental, pero dicha fuerza se había limitado a desarrollar un papel determinado, como una salida desde una subestructura diatónica implícita. Una vez que se retiró esta estructura, el cromatismo total adquirió una nueva libertad, así como una mayor consideración debido a su calidad de novedad”.

Burkholder⁵² sostiene que en la música de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX “la armonía y la melodía, dos elementos que tradicionalmente eran interdependientes y que contribuían a crear esa sensación de hallarse ‘en una tonalidad’, fueron usados frecuente e intencionalmente de un modo que debilitaba la tradicional relación mutua con el fin de conseguir un efecto emocional o dramático. Los textos convencionales de historia coinciden en apuntar que este cambio fue decisivo, llegándose a hablar del “desmoronamiento” o “desaparición” de la tonalidad”. Y apunta que una generación de compositores de este periodo “no habrán tenido otro remedio que evolucionar hacia la cromatización total, siguiendo un camino que ya estaba trazado para ellos desde los tiempos de Bach y Mozart”.

4.2. Cromatismo y armonía: un nuevo concepto de tonalidad

En el Romanticismo la armonía adquiere una función primaria en la formación del discurso musical. Primmer (2000, p. 137) sostiene:

Mientras que hasta los más grandes y renombrados músicos franceses eran embelesados por la melodía y las posibilidades expresivas de la línea, los compositores alemanes

⁵² Burkholder, J.P. (1997). Brahms y la música del siglo XX. En *Revista Quodlibet* n° 9, 73-74

quedaban inmersos en la armonía –y no en un sentido limitado–. Para ellos el concepto de armonía era materia de extensas relaciones formales tanto como lo eran las combinaciones acordales inmediatas.

La característica distintiva de la armonía romántica es el cromatismo. El cromatismo da origen a una serie de fenómenos armónicos novedosos en la música romántica. La sistematización de los mismos demuestra que nace un nuevo orden armónico arraigado en la armonía tonal-funcional clásica, a su vez rompiendo el orden jerárquico de éste y relegando la función reguladora de la tonalidad a un segundo plano.

Las tres funciones del cromatismo descritas arriba, en la música romántica actúan conjuntamente. Los cromatismos en los enlaces armónicos enfatizados por los ornamentos melódicos cromáticos enriquecen la tonalidad posibilitando que el cambio de modo se extienda sobre todos los modos diatónicos posibles ampliando enormemente la paleta de colores sonoros. Se descubren y utilizan los modos eclesiásticos antiguos y se crean nuevas escalas modales. No obstante, el Romanticismo va más allá del redescubrimiento de la música modal, ya que la variedad de la estructura tonal (de la escala), propia de la música modal, aplica también sobre la formación de acordes. Esto produce acordes de estructuras no utilizadas anteriormente. Aunque el cromatismo neomodal no ataca el orden funcional, el constante cambio de modo hace imprevisible qué tipo de acordes encarnarán una función y de qué manera se irán resolviendo.

Por otra parte, en el nivel de la organización de la forma, el cromatismo origina un plan tonal rico en modulaciones. En su *Estética de la Música* Hand, (citado por Dahlhaus 1997, pp. 22-23) afirma que la forma musical es inseparable del principio de *cambio de tono*. En el Romanticismo, “la forma de la obra viene determinada por un ingenioso diseño, según el cual se contraponen lo sublime, lo patético, lo maravilloso, lo terrible, lo sentimental y lo gentil en un sistema de contrastes”. El discurso musical que se constituye por el enlace de escenas de diferente carácter se acompaña por los correspondientes cambios de tono otorgando un valor expresivo diferente a cada tonalidad que participa en el plan tonal moduladorio de la obra.

El proceso modulante ya no se organiza a base de la relación de quinta de los tonos vecinos, sino implica todas las tonalidades. La organización de las tonalidades en el círculo de quintas se sustituye por el círculo cromático de tonos⁵³. La modulación enfoca en el cambio de color expresado por la relación cromática de las tonalidades. Surge una nueva estética sinestésica que pretende intensificar la percepción musical.

Recordemos que el término *cromatismo* viene fuertemente vinculado con las artes visuales. La escala cromática al igual designa una serie de sonidos como una gama de colores. Goethe⁵⁴ elabora su teoría de colores según la cual cada color expresa una emoción. La idea de que los colores tienen un valor emocional es fácilmente transferible a la tonalidad y armonía cromáticas.

⁵³ Voglerscher Tonkreis. Recuperado de https://de.wikipedia.org/wiki/Voglerscher_Tonkreis

⁵⁴ Goethe, J.W. (2009). *La teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.

La tonalidad se convierte en un factor compositivo que goza de igualdad con los factores tradicionalmente primarios –el ritmo, la melodía y la armonía–, y que repercute sobre la organización formal⁵⁵ contribuyendo a la disgregación de las formas clásicas. Es especialmente notable en Schumann donde los cambios de tono repentinos y aparentemente caprichosos –técnica denominada en inglés *purple patch* (Tovey, 1959)– producen una forma fragmentada, no obstante coherente: el arabesco. El término fue introducido por Friedrich Schlegel⁵⁶ quien lo consideraba la forma romántica por excelencia: “El arte romántico es aquel que presenta un contenido sentimental dentro de una forma fantástica”, –reza. La importancia de la tonalidad como principio formal es tal que en el arabesco puede formarse una nueva sección mediante repetir otra en una tonalidad diferente, tal como ocurre por ejemplo, en varias piezas de la serie *Novelletten* op.21.

Hatten (2007, p. 31) sostiene que las tonalidades tienen un contenido simbólico. En su análisis de la *Sonata “Hammerklavier”* de Beethoven, asocia los diferentes tonos relacionados entre sí por medio de la modulación con la correlación entre bucólico y trágico.

Kramer (2009, p. 78) va más allá respecto al valor expresivo de los tonos cuando afirma que la tonalidad permanece unida al núcleo del mensaje y que el cambio de tono “debe interpretarse como un acto encaminado a señalar la relevancia temática de la propia tonalidad”.

Perrey (2009, p. 123) en su análisis del *Dichterliebe* de Schumann subraya que “se percibe un uso deliberado y significativo de los centros tonales a lo largo del ciclo. Como es bien sabido, cada vez existe una mayor conciencia a lo largo del siglo diecinueve sobre este asunto, el cual Schubart (1806) discute en profundidad en su *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*”. Y cita a Schumann quien, en respuesta al tratado de Schubart sobre el carácter de las tonalidades, hace la siguiente afirmación en la revista musical⁵⁷ que dirige:

Las emociones simples requieren tonalidades simples. Las complejas requieren aquellas que más extraña el oído. De este modo, es posible observar el ascenso y descenso de las emociones entrelazando el círculo de quintas. El tritono, a medio camino de la octava (es decir el *fa sostenido*) parece ser el punto álgido, la cúspide, desde la que desciende a través de las tonalidades con bemoles hacia el simple y austero do mayor.

⁵⁵ Lester, J. (2003). Robert Schumann y las formas de Sonata. En *Revista Quodlibet* n° 27, 3-37

⁵⁶ Schlegel, F. von. (1971). Gespräch über die Poesie. En *Kritische Schriften*. München: Hanser. pp. 473-529

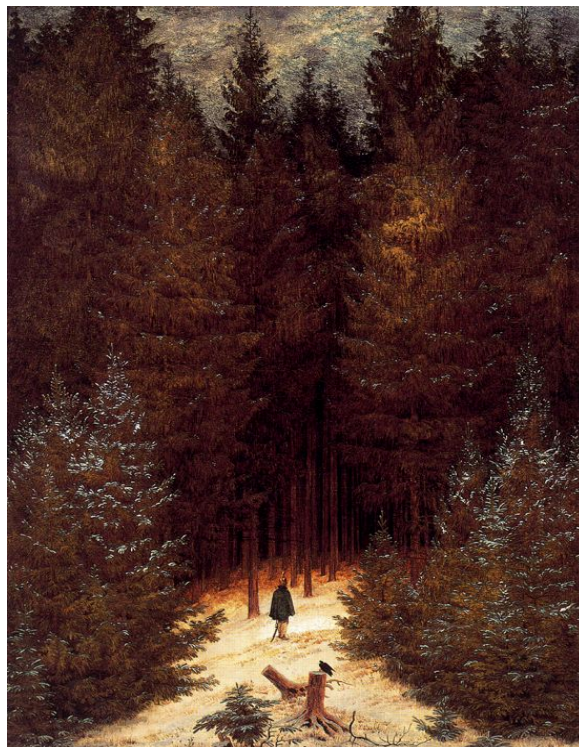
⁵⁷ Neue Zeitschrift für Musik. Fundada por Schumann. Editado en Leipzig. Aparición del primer número: el 3 abril 1834.

Por otra parte, es el proceso de modulación mismo, que crea y enlaza momentos de ambigüedad tonal mediante las resoluciones irregulares de los acordes alterados, y que se vuelve más importante que el asentimiento de una nueva tonalidad por lo que en la obra romántica, el proceso modulante se incorpora en todas las secciones de la forma disolviendo el orden jerárquico de las mismas. La modulación “sin rumbo” se convierte en el contenido más importante de la música romántica y, despojando la tonalidad de su función reguladora, simboliza la libertad, la búsqueda eterna, el anhelo infinito del artista romántico.

El cromatismo extendido sobre todos los niveles de la obra anuncia la disolución de la tonalidad. El nuevo sistema propio del siglo XX, la dodecafonía, se basa en la emancipación de los doce semitonos. El cromatismo total –que al igual produce estilos atonales como politonales–, es el resultado de una estética que ha disuelto los sistemas preestablecidos para ofrecer la total libertad para seguir un camino individual en cada compositor y cada composición.

Pero este trabajo no se ha realizado de un modo aleatorio, por eso, seguidamente se exponen los objetivos que nos han inducido a producir esta organización, así como la metodología que se ha seguido para elaborarla.

5. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN



Caspar David Friedrich: Cazador en el bosque

5.1. Interrogantes de la investigación

Para comenzar una investigación de gran complejidad hace falta un fundamento sólido en que asentar el organigrama del trabajo. El cromatismo, al ampliar la tonalidad y posteriormente alejarla de su centro hasta disolverla aborda una transición dificultosa. Las obras se vuelven cada vez más complejas en el análisis, significado y concepto, por lo que es preciso encauzar el estudio del fenómeno cromático en todas sus facetas. Por ello, han surgido una serie de cuestiones que la investigación pretendía abordar y que son las siguientes:

- 1) ¿Se encajan los fenómenos armónicos cromáticos en la línea de cromatización propia de la armonía clásica o se produce un nuevo sistema armónico?
- 2) ¿Llega a producir el cromatismo una ruptura con la tonalidad clásica, y si es así, es posible captar esta ruptura?
- 3) ¿Es posible cambiar el sistema armónico sin cambiar el concepto de tonalidad?
- 4) ¿Es transferible la estética romántica a las relaciones armónicas?
- 5) ¿Tienen las tonalidades, los acordes y los enlaces armónicos un valor expresivo?
- 6) ¿Señala la evolución de la armonía cromática el camino para el posterior desarrollo del lenguaje armónico?
- 7) ¿Puede convertirse el resultado de nuestra investigación en una materia para las enseñanzas musicales?

A través de responder estas preguntas, esta investigación pretende demostrar que los fenómenos armónicos cromáticos que aparecen en la música romántica pertenecen a un nuevo sistema extenso y coherente no menos potente que el sistema armónico funcional propio de la música clásica y que podemos denominar armonía romántica. La armonía romántica debe estar tratada con el mismo rigor que la armonía clásica y formar parte de las enseñanzas de música.

5.2. Objetivos

A partir de los interrogantes que pretendemos responder hemos planteado los objetivos de la investigación que por una parte, deben orientar la búsqueda de datos y, por otra, fundamentar la evaluación de los mismos. Los objetivos deben señalar perspectivas que se abren hacia diferentes campos como el estudio musicológico o la aplicación didáctica de la armonía.

- 1-Comprender el fenómeno cromático en la armonía romántica como un factor creativo.
- 2-Construir un enlace entre la evolución musical histórica y técnica a través del cromatismo.

3-Estudiar el fenómeno cromático desde el punto de vista de su inserción en el sistema tonal diatónico asentado en el fenómeno físico-armónico.

4-Estudiar el fenómeno cromático extendido sobre todas las relaciones armónicas que participan en la progresión armónica.

5-Crear un sistema de aprendizaje del cromatismo armónico romántico como una parte más del aprendizaje del fundamento competitivo en los centros de educación musical.

Una vez formulados los objetivos de la investigación para abordar la sistematización de los fenómenos armónicos románticos definimos la metodología mediante la cual pretendemos conseguir los objetivos.

5.3. Metodología

5.3.1-Fundamentos metodológicos.

Como hemos llevado a cabo una investigación científica sobre la época romántica y la evolución de la estética del arte y la música en dicha época, es preciso apoyar la investigación en los siguientes y sucesivos fundamentos:

1) Conocimiento de la materia y la correspondiente referencia bibliográfica.

La materia comprende, por una parte, la fundamentación científica (historia, filosofía, estética) y por la otra la literatura relacionada con el arte, concretamente con la música y el repertorio musical del Romanticismo.

2) Estudio de todos los fenómenos propios de la música romántica –acordes, enlaces, planes modulatorios– a través de la literatura musical. Para ello hemos escogido fragmentos de diferentes compositores y obras seleccionadas para este fin. Teniendo en cuenta que dichos fenómenos aparecen en numerosas obras hemos aplicado unos criterios a la hora de seleccionar los ejemplos:

- representar todos los periodos del Romanticismo musical
- escoger los compositores representativos de cada periodo
- escoger obras emblemáticas de los compositores seleccionados
- escoger fragmentos que presentan el fenómeno estudiado de manera explícita

Por último, el material se organiza de tal manera que sirva para el uso didáctico como un Tratado de Armonía Romántica. Hemos añadido un Apéndice para este fin con una serie de ejercicios ordenados en Unidades Didácticas.

5.3.2-Criterios de la selección de los ejemplos.

La selección de los compositores para el estudio de sus obras tiene fundamental importancia. Chantavoine y Gaudefroy-Demombynes (1958, p. 2) sostienen que

(...) conviene buscar el Romanticismo individualmente, de manera aislada, en algunos de los más ilustres maestros que lo encarnaron para poder obtener luego, a través de sus imágenes reunidas o cotejadas entre sí, una especie de retrato combinado que venga a ser también el de su época. Este método nos lo impone la atmósfera de un período que está caracterizado sobre todo por el advenimiento y el reinado del individualismo. Si, al contrario, quisiéramos definir estos maestros y su arte por cualquier forma de obediencia o conformidad con unos cánones de una doctrina, de una teoría, de una estética o de una poética, exterior o incluso extraña a la espontaneidad de su genio, falsearíamos su semejanza y la de su tiempo”.

Más adelante siguen así:

El Romanticismo musical tenía un desarrollo espontáneo que se realizó en diferentes vías individuales que poco tenían que ver la una con la otra. Sin embargo, nos encontramos ante una contradicción cuando declaramos que todo lo individual se encauzó en una misma dirección y que todo lo individual ha sido regulado por la estética de la época. Pretendemos demostrar que ambas líneas de evolución son compatibles.

Nuestra selección de compositores y obras se basa en la bibliografía historiográfica estudiada. Hemos apostado a estudiar más al fondo los compositores más relevantes de cada época y profundizar en su obra. El objetivo de este tipo de limitación del campo de investigación tiene como objetivo mostrar

- el uso consciente y organizado de los nuevos recursos armónicos en toda la obra del compositor estudiado
- cómo estos nuevos recursos armónicos forman un sistema que determina el estilo general romántico y, al mismo tiempo, el estilo individual distintivo del compositor
- cómo se evoluciona la armonía dentro de la obra del compositor en cuestión
- cómo se relacionan los fenómenos armónicos captados en diferentes fragmentos de una misma obra o movimiento

Por otra parte, siguiendo las instrucciones de Adorno (1978) decidimos escoger la división simplificada en períodos temprano, pleno o maduro y tardío.

Teniendo en cuenta que el análisis historiográfico resultó negativo para la división por generaciones, nuestra agrupación, originada de los musicólogos e historiadores estudiados, se ve influida por el resultado de nuestra investigación acerca del estilo armónico de los compositores estudiados que se ve determinado en gran medida por el tipo y cantidad de nuevos recursos.

Hemos examinado la obra de los siguientes compositores por época, completando la lista con fragmentos curiosos únicos tal como se explica seguidamente:

TABLA 5

Selección del material ilustrativo según periodo, compositor, género y frecuencia de cita.

PERIODO	COMPOSITOR	GÉNERO	Número de ejemplos
Romanticismo temprano	Ludvig van Beethoven 1770 – 1827	Cuartetos Sonatas	10
	Franz Schubert 1797 – 1828	Lieder (Sinfonías, Sonata)	34
Romanticismo maduro	Robert Schumann 1810 – 1856	Lieder Piezas de carácter	3
	Frederic Chopin 1810 – 1849	Piezas de carácter	20
	Isaac Albéniz 1860 – 1909	Piezas de carácter	10
	Hector Berlioz 1803 – 1869	Obras sinfónicas	2
	Giuseppe Verdi 1813 – 1901	Óperas	5
Romanticismo tardío	Franz Liszt 1811 – 1886	Varios	61
	Richard Strauss 1864 – 1949	Poemas sinfónicas Lied orquestal	4
	Richard Wagner 1813 – 1883	Óperas	14
Posromanticismo	Kodály 1882 – 1967	Varios	9
Ejemplos únicos	Carl Maria von Weber 1786 – 1826	Varios	1
	Johannes Brahms 1833 – 1897		
	Georges Bizet 1838 – 1875		
	Joaquín Turina 1882 – 1949		
	Edward Grieg 1843 – 1907		

	Hugo Wolf 1860 – 1903		
	Gustav Mahler 1860 – 1911		
	Jean Sibelius 1865 - 1957		
	Gabriel Fauré 1845 – 1924		
	Leó Weiner 1885 – 1960		

Las fuentes consultadas en el tema de la historia de la música organizan la presentación de los numerosos compositores románticos atendiendo diferentes criterios. Sin embargo, todos contemplan una evolución desde el romanticismo musical temprano hasta el tardío de la que sus más importantes figuras son Beethoven, Liszt y Wagner. Todd⁵⁸ apunta que Alexander Ritter, compositor e instructor del joven Richard Strauss, por medio de la filosofía de Schopenhauer justificaba la música como una expresión de la voluntad, y que el camino más claro del “Ausdrucksmusiker”⁵⁹ procedía de Beethoven, hasta Liszt y Wagner.

Por lo tanto, debemos considerar que el Romanticismo musical debe sus inicios a Beethoven. Por otra parte, nuestra organización se ajusta también al argumento de esta investigación que es la evolución de la vertiente armónica de la música romántica. Sin duda, la armonía romántica se genera a partir de la obra de Beethoven.

Schubert muestra la aparición de los primeros fenómenos cromáticos en el marco de la armonía clásica. Los lieder brindan la oportunidad de estudiarlos en pequeña escala sirviendo de esta manera para nuestros fines didácticos.

Schumann representa la esencia del joven Romanticismo.

Chopin muestra un mayor grado de cromatismo. Por otra parte, anticipando la escuela nacionalista a través de sus Mazurkas, introduce el neomodalismo. Cabe mencionar que, al igual que los lieder de Schubert, las Mazurkas, siendo piezas fáciles destinadas a aficionados, presentan los fenómenos armónicos novedosos a través de texturas simples que destinan también estas piezas a la enseñanza.

La figura central de nuestra investigación es Franz Liszt. No hay otro compositor romántico cuyo estilo hubiera mostrado tal grado de progresión en su evolución. Ellis en su artículo *Liszt: el artista romántico*⁶⁰ afirma que Liszt aspiraba alcanzar a un status

⁵⁸ Todd, L. (2007). Strauss, antes de Liszt y Wagner: algunas observaciones. En *Revista Quodlibet* n° 40, 14

⁵⁹ “Ausdrucksmusik”, de “Ausdruck”, expresión, y Musik, música: música de la expresión, música expresiva. El sufijo -er denomina al seguidor o practicante de este estilo [N. de A.]

⁶⁰ Ellis, K. (2008). Liszt: El artista romántico. En *Revista Quodlibet*, n° 40. 58

romántico de artista completo y cita al poeta romántico, Heine quien reconoció su “infatigable sed de iluminación y divinidad”. “La curiosidad y audacia que siempre caracterizaron su vida intelectual e interpretativa durante este tiempo (los años 30 y 40) se fueron transmutando gradualmente en una actitud compositiva aventurera, mediante la cual dejó de ser un seguidor intelectual para convertirse en líder. (...) En su edad madura, se convirtió en el *poeta maldito* con quien se había identificado (hasta cierto punto) de joven”–, afirma Ellis.

Kleinertz⁶¹ sostiene que Liszt ejerció una considerable influencia sobre la organización armónica de la música de Wagner, quien admite que “a partir de su primer contacto con las composiciones de Liszt, se ha convertido en un ‘armonizador muy diferente’. Concretamente, el salto desde la armonía triádica del “*Anillo*” hasta el cromatismo de *Tristán e Isolda* suele ligarse con las composiciones sinfónicas de Liszt”.

A partir de las piezas más simples Liszt llega a un cromatismo extremo, incluso da un paso más hacia la música atonal o de tonalidad suspendida o fluctuante, introduce escalas no diatónicas como la hexatona o la octatónica anticipando el estilo impresionista de Debussy y moderno de Bartók. Todo ello podemos estudiar a través de un repertorio pianístico cuando los compositores del Romanticismo tardío fueron abandonando el piano a favor de los géneros sinfónicos, sintiéndose atraídos por la riqueza tímbrica de la gran orquesta romántica. Sin embargo, por muy atractivo que parezca el repertorio orquestal debemos tener en cuenta la dificultad que conlleva el estudio de las obras sinfónicas didácticamente, ya que la reducción al piano no puede sustituir del todo a la versión original. Por lo tanto, el repertorio pianístico de Liszt es muy importante para la enseñanza de la armonía romántica, especialmente de sus rasgos más revolucionarios.

Para la representación de la escuela nacional española hemos seleccionado a Isaac Albéniz quien fue discípulo de Liszt.

El Romanticismo tardío lo hemos representado en primer lugar por Richard Wagner aunque también presentamos ejemplos de Richard Strauss y Gustav Mahler. Burkholder (1997, pp. 73-74) sostiene que Wagner ocupa un lugar privilegiado entre aquellos creadores de finales del siglo XIX quienes hayan conducido el lenguaje romántico hacia la cromatización total y subraya en Wagner características como las disonancias prolongadas, las resoluciones retardadas y el cromatismo anhelante de *Tristán e Isolda* – todas estas afectan a la armonía– como preludios del cataclismo que se avecinaba en la evolución del estilo musical. Según Kurth, quien dedica un libro a este tema (1923), con Wagner, el Romanticismo musical llega a su cúspide y su terminación. Wagner crea un lenguaje único que ejemplifica la desintegración de la armonía tonal especialmente notable en *Tristán e Isolda*. Esta ópera nos lleva al mundo místico del subconsciente: el olvido, el sueño, el anhelo por el amor y al mismo tiempo, por la muerte son sus temas.

⁶¹ Kleinertz, R. (2008). Liszt, Wagner y la “forma de despliegue”: Orpheus y la génesis de *Tristán e Isolda*. En *Revista Quodlibet*, n° 40. 128

Al final hemos introducido el posromanticismo a través de la figura del compositor y pedagogo húngaro Zoltán Kodály quien dedicó un grupo de sus obras didácticas al estudio de la armonía romántica y las cuales incorporamos en las unidades didácticas.

La lista se completa con ejemplos únicos de obras de varios compositores de menor relevancia para la armonía cromática.

5.2.3-Didáctica.

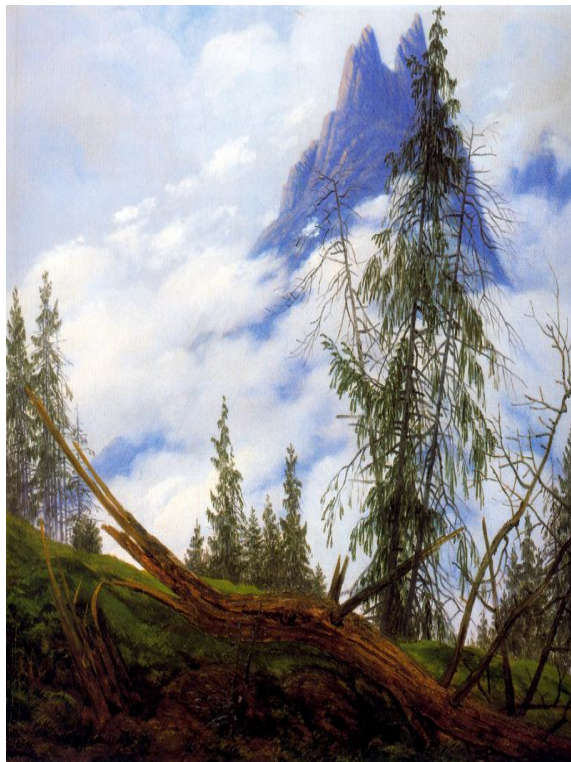
La investigación enfoca en el análisis de los fenómenos armónicos (acordes, enlaces) para sacar las reglas de su funcionamiento. No pretendemos ocuparnos con el análisis estético-descriptivo para sustituir con palabras lo que la música expresa mediante los sonidos. (Recordemos a Schönberg⁶² quien reprocha a Schopenhauer cuando éste trata de traducir detalles de este lenguaje –de la música–, en nuestros términos argumentando de que en este proceso “se pierde lo esencial”).

Para una comprensión inmediata, los fragmentos citados hemos abastecido con notas que indican el lugar donde se encuentra el fenómeno estudiado y se los describen sobre la partitura utilizando términos y símbolos.

Los fragmentos musicales de textura más compleja hemos reducido al esquema armónico. Asimismo presentamos esquemas armónicos para ejemplificar las reglas halladas en las relaciones armónicas.

⁶² Schönberg, A. (2005): *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books. p. 102

6. SISTEMATIZACIÓN DE LOS FENÓMENOS ARMÓNICOS ROMÁNTICOS



Caspar David Friedrich: Cumbre cubierta de nubes

6.1. El cromatismo en enlaces diatónicos

El estilo musical romántico es el resultado de un largo proceso evolutivo que empieza en el periodo clásico, en el que aparecen fenómenos armónicos novedosos –progresiones armónicas cromáticas, acordes simétricos y con alteraciones poco comunes, disonancias no resueltas –, todos ellos fomentando una ambigüedad tonal que conducirá a la abolición del lenguaje clásico, a medida de que estos fenómenos secundarios van adquiriendo cada vez mayor importancia en el terreno de la composición.

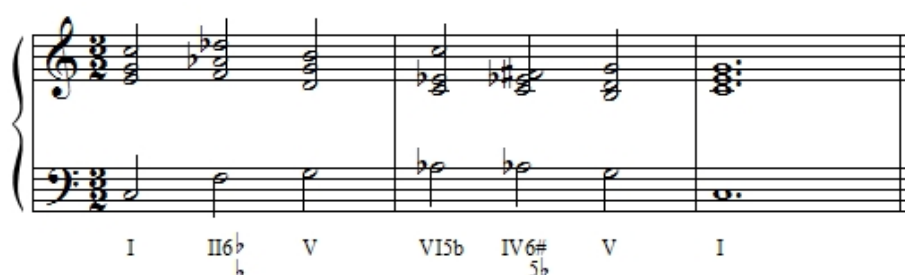
El estilo clásico se caracteriza por el dominio de la tonalidad clásica y el orden funcional en el que se basa. El orden jerárquico preestablecido de los acordes garantiza la claridad y la estabilidad del sistema armónico. La tonalidad clásica tiene como centro un acorde tríada perfecto (mayor o menor) al que se le llama tónica. Los demás acordes se definen por su relación con la tríada tónica. El orden funcional, –la relación entre la tónica, la dominante y la subdominante– se rige por el círculo de quintas. Los acordes alterados sirven para establecer relaciones análogas a la de la dominante y tónica entre otras armonías formando las dominantes secundarias.

El primer paso en el camino hacia la autodestrucción de la tonalidad clásica es el aumento de uso de acordes alterados, cuando las alteraciones ya no sirven para reforzar la función del acorde sino que, por el contrario, la debilitan. La razón, y asimismo el resultado, es que las relaciones cromáticas, la resolución por movimiento de semitono, ganan terreno en la formación de tensión y distensión eclipsando la relación diatónica de quinta. El cromatismo se desenvuelve en un terreno de ambigüedades que están representadas por la enarmonía, la cual a su vez proporciona varias posibilidades a la resolución de un acorde alterado. La ambigüedad producida por el cromatismo y la enarmonía ataca los pilares de la tonalidad clásica: su estabilidad y su explicitud. Cuando el orden funcional abandona su dominio sobre las progresiones cromáticas, entonces se puede decir que el pensamiento romántico ha ocupado el lugar de la idea clásica.

A continuación veremos algunos antecedentes armónicos del estilo romántico en la música clásica.

figura 1

Tratamiento de los acordes alterados en una progresión clásica con cromatismos



6.1.1-El acorde de segundo grado rebajado.

El primero de los acordes alterados es el II⁶ con la sexta rebajada (sexta napolitana). El II⁶, sustitutivo del IV grado, ejerce de subdominante en la cadencia y precede a la dominante. La tercera rebajada del acorde (*lab*) requiere la resolución sobre la dominante (*sol*), mientras que la sexta rebajada (*reb*) debe resolverse en la tónica (*do*). La atracción del acorde de sexta napolitana hacia dos acordes diferentes debilita su función subdominante.

Como las dos notas alteradas de la sexta napolitana se resuelven en dos funciones diferentes, la resolución de la sexta rebajada se retrasa hasta la entrada de la tónica.

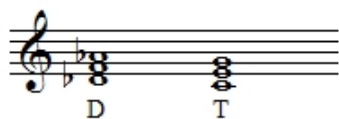
figura 2



Los compositores clásicos suelen evitar el empleo de este acorde en el modo mayor, utilizándolo solamente en el modo menor, en el que el acorde tiene sólo una nota alterada (la sexta).

Por otra parte, en la armonía clásica está prohibido el uso de este acorde en estado fundamental, ya que no podría ser tratado como subdominante: si el segundo grado rebajado estuviera en el bajo tendríamos que tratar este acorde como dominante resolviéndolo en tónica.

figura 3



Sin embargo, los compositores románticos, que diseñan los enlaces armónicos a base de la relación cromática de los acordes, frecuentemente sustituyen la dominante tradicional por el acorde sobre el segundo grado rebajado que se convierte definitivamente en dominante⁶³.

1º ejemplo: Kodály: Variaciones sobre una canción popular húngara “Felszállott a páva” (“Voló el pavo”) (reducción al piano)

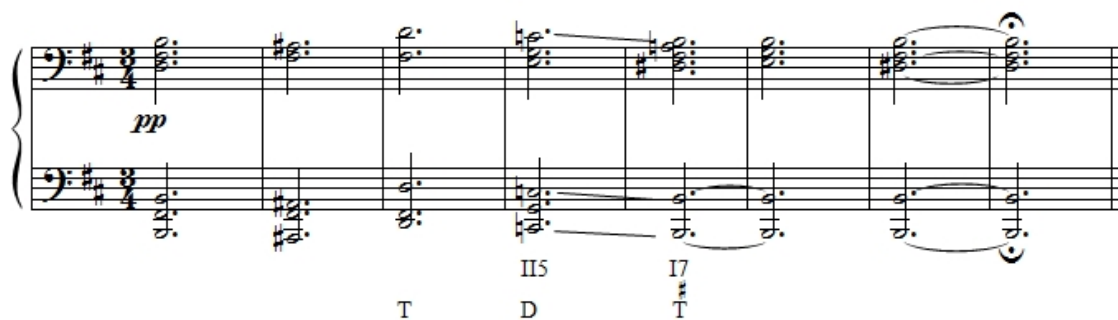
⁶³ En adelante indicaremos las funciones con abreviaturas: tónica – T, dominante – D, subdominante – S



2º ejemplo: *Turina: Sacromonte de “Cinco danzas gitanas” op. 55 n° 5*



3º ejemplo: *Schubert: Der Doppelgänger (El doble) “Schwanengesang” D. 957*



No obstante, el acorde de sexta napolitana puede seguir desempeñando la función subdominante aun estando en estado fundamental y por el contrario, estando en la inversión de sexta puede resolverse directamente en la tónica.

4º ejemplo: *Wolf: Der verzweifelte Liebhaber (El amante desesperado) “Eichendorff Lieder” n° 14*



5º ejemplo: Liszt: *Il penseroso (El pensador)* “Años de peregrinaje” Segundo año - Italia



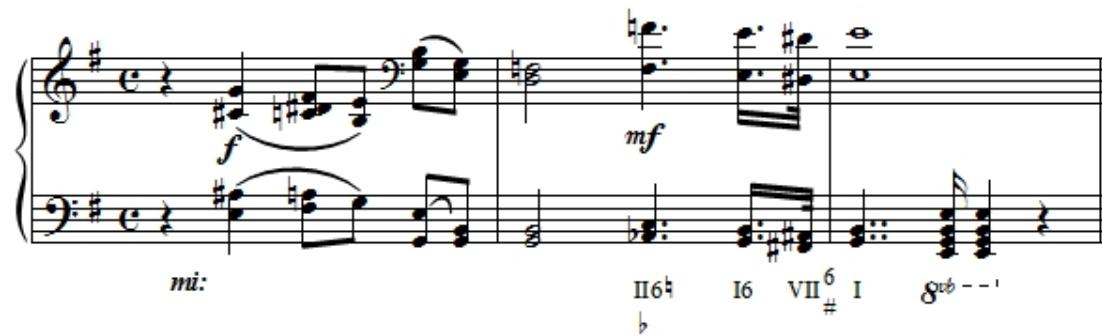
En el ejemplo anterior de Liszt, el pedal tónica indica que se trata de una cadencia plagal en el que el acorde de sexta napolitana desempeña la función de subdominante.

En el siguiente ejemplo de Chopin, la dominante sobre el segundo grado rebajado que forma parte de un enlace cadencial sobre una nota pedal tónica, se completa con la sensible formando con ella una sexta aumentada. El acorde resultante es ambiguo, ya que su estructura es enarmónica con la del acorde de séptima de dominante. El acorde de sexta aumentada es completamente cromático, ya que todas sus notas se resuelven mediante un movimiento de semitono. Nos ocuparemos más adelante con este tipo de alteración.

6º ejemplo: Chopin: *Nocturne en do# menor op. 27 n° 1*

En el Romanticismo tardío, para aumentar el cromatismo, el acorde de sexta napolitana puede adaptarse a la tónica del modo menor. La adaptación consiste en alterar la tercera del acorde de sexta napolitana para convertirlo en una tríada menor adoptando la estructura del acorde tónica en la que se resuelve. En los siguientes ejemplos lo encontramos en diferentes posiciones desempeñando la función subdominante en ambos casos.

7º ejemplo: Berlioz: *Les Troyens* (Los Troyanos) (reducción al piano)



En la cadencia anterior, Berlioz adapta también la dominante VII⁶ al pasaje cromático formado de tríadas menores en inversión de sexta.

En el siguiente ejemplo Liszt cambia la estructura de la primera subdominante IV^{6/5} enarmonizando el *sol#* a *lab* para anticipar el tono oscuro de la sexta napolitana de estructura menor. Durante el enlace subdominante – dominante la melodía y el bajo se mueven cromáticamente en dirección contraria para llegar al punto culminante resaltado por la dinámica *sforzando*. A consecuencia de tal diseño melódico, el acorde de sexta napolitana se encuentra en la posición de cuarta – sexta que posibilita su resolución óptima sobre la dominante.

8º ejemplo: Liszt: *Puszta - Wehmut*

En el siguiente fragmento de la Sonata “Appassionata” en *fa menor*, Beethoven sustituye la dominante tradicional por la cromática para el transporte del tema (*solb mayor*). Aprovecha la relación cromática también para enlazar la subdominante con la dominante al final del tema, utilizando el acorde del sexto grado como subdominante, ya que éste se resuelve en la dominante por movimiento de semitono. La nueva subdominante sobre el

sexto grado del modo menor es dominante de la nueva dominante sobre el segundo grado rebajado. De esta manera se cierra el círculo de las relaciones cromáticas sin que se altere el orden funcional⁶⁴.

9º ejemplo: Beethoven: Sonata para piano “Appassionata” en fa menor, op. 57, 1º movimiento

Allegro assai

fa: I T V6 D Solb: T

fa: S Solb: D

V6 D

El cromatismo influye también el plan tonal de la obra. En el siguiente ejemplo, Beethoven sustituye la modulación diatónica a la tonalidad de la dominante por la modulación cromática a la tonalidad del segundo grado rebajado. Al final de la frase, para volver a la tonalidad original, recurre de nuevo a la relación cromática entre la subdominante sobre el sexto grado del modo menor y la dominante.

⁶⁴ En adelante, la tonalidad mayor la indicamos con mayúscula y la menor con minúscula.

10º ejemplo: *Beethoven: Cuarteto de cuerda en fa mayor, op. 18 n° 1, 3º movimiento*

Trio

ff *p* *sf*

ff *p* *sf*

ff *p* *sf*

ff *p* *sf*

Do mayor *Reb mayor* *pedal*

I — V7 I

sf *sf* *sf*

fa menor *VI5b* = S — D — T

Reb mayor I

6.1.2-El acorde de sexto grado rebajado.

En la armonía clásica, tal como aparece en el enlace inicial (figura 1) el uso del acorde de sexto grado se limita a la cadencia rota en la que éste sustituye a la tónica. A menudo, en la cadencia rota en modo mayor se “presta” el sexto grado del modo menor. En este caso, el acorde se forma mediante alteraciones: se rebaja el sexto grado y la quinta sobre ello. Las notas alteradas de la tríada de sexto grado requieren una resolución sobre la dominante por lo que el acorde cambia de función convirtiéndose en una subdominante. No obstante, al sexto grado se le sigue otra subdominante, ya que la resolución directa en la dominante no es posible sin movimiento de quinta paralela. (El acorde más frecuente para intercalar es la subdominante de sexta aumentada [$IV^{6/5}$], ya que ésta contiene todas las notas de la tríada del sexto grado rebajado. El movimiento de quinta paralela no desaparece del enlace pero queda eclipsado por la resolución de la sexta aumentada. La quinta paralela “tapada” de esta manera recibe el nombre de “quinta de Mozart”. [Véase en el siguiente capítulo].)

figura 4



El compositor puede optar también por una subdominante que prolonga el cambio de modo. Para ello utiliza el acorde de sexta napolitana en su tradicional posición de inversión de sexta y de función subdominante. En el siguiente ejemplo de Beethoven encontraremos ambas subdominantes entre la cadencia rota prestada del modo menor homónimo y la cadencia final.

11º ejemplo: *Beethoven: Cuarteto de cuerda en fa mayor, op.18 nº 1, 2º movimiento*





El enlace del VI grado prestado del modo menor y el acorde de sexta napolitana forma en sí una relación de quinta, la cual ofrece la posibilidad de regionalizar⁶⁵ el uno o el otro acorde y, por ello, alargar la región de la cadencia rota.

figura 5



En el siguiente ejemplo de Chopin nos encontramos ante la regionalización del segundo grado rebajado, realizada de la misma manera como lo muestra la figura 5, (salvo la posición del acorde modulante que en Chopin se encuentra en primera inversión).

12º ejemplo: Chopin: Nocturne en reb mayor, op.9 n° 1



⁶⁵ Regionalizar, regionalización: asignar a un acorde la función de tónica en una región (sección); modulación con permanencia breve en la nueva tonalidad de la que se usan sólo sus acordes tónica y dominante (término originado de Schönberg, 1989)

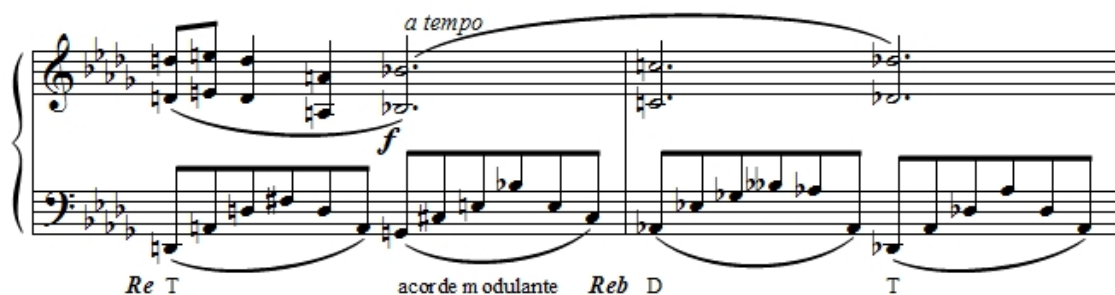
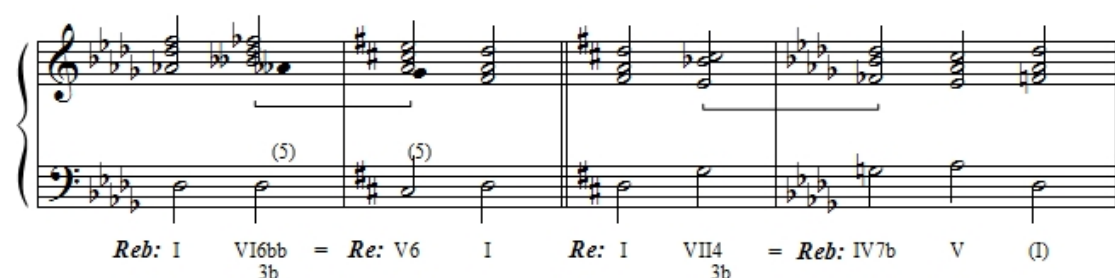


figura 6

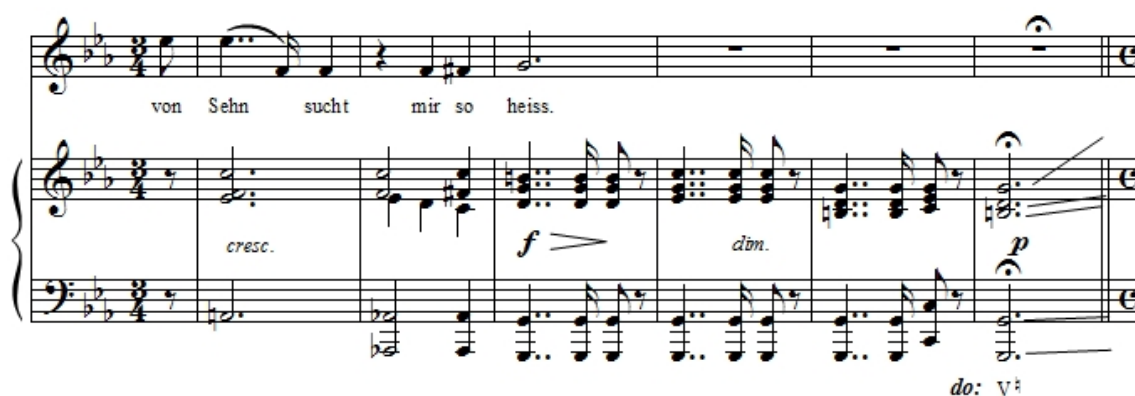
Esquema armónico de las modulaciones en el 12° ejemplo



El cambio enarmónico completo del acorde modulante inicial muestra que se cambió la escritura para facilitar la lectura. La modulación real es al tono del segundo grado rebajado, es decir, de *reb mayor* se modula a *mibb mayor*. Este último se enarmoniza a *re mayor* para evitar los doble bemoles. También se cambian algunas notas del posterior acorde modulante de estructura de séptima disminuida del que hablaremos más adelante.

La regionalización puede alargarse y convertirse en modulación (Szekely, 2006, p. 102-105). En el siguiente ejemplo se enlazan dos secciones de carácter diferente cambiando el *tempo*, la tonalidad, el compás y la dinámica. La modulación se realiza a modo de una cadencia rota en *do menor* mediante el enlace cromático de la dominante con el sexto grado sustituyendo por este último (*lab mayor*) la tonalidad de la subdominante tradicional (*fa menor*).

13° ejemplo: Schubert: *Kriegers Ahnung* (Visión del guerrero) “*Schwanengesang*” D. 957





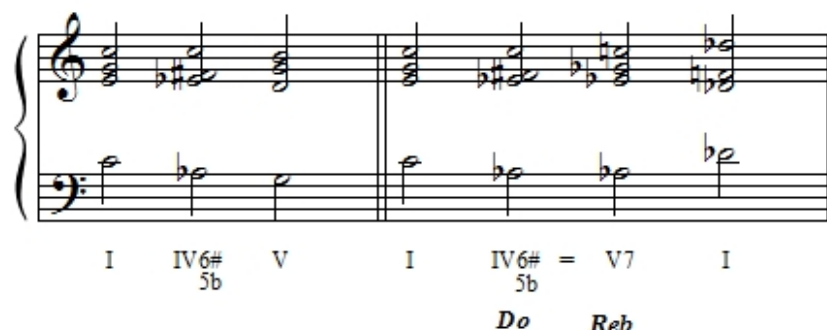
6.1.3-El acorde de sexta aumentada.

Sigamos analizando el enlace que encabeza este capítulo sobre los antecedentes clásicos del cromatismo que caracteriza los enlaces románticos (figura 1).

El acorde más controvertido es la subdominante de sexta aumentada. Es un acorde que no es lo que parece: su estructura es idéntica a la del acorde de séptima de dominante, sin embargo, no se comporta como tal. Lo que parece una séptima es una sexta aumentada, todas sus notas son disonancias y se resuelven por movimiento cromático⁶⁶. El acorde de sexta aumentada introduce un nuevo tipo de disonancia: la disonancia condicionada. Para que esta disonancia se manifieste hace falta su resolución como tal, ya que el cromatismo posibilita varias resoluciones.

El cambio enarmónico del acorde de séptima de dominante para convertirse en subdominante de sexta aumentada posibilita una modulación a distancia de semitono.

figura 7



⁶⁶ Entendemos por movimiento cromático el movimiento por semitono, sea semitono cromático o diatónico.

La sexta aumentada se forma entre dos disonancias que se resuelven sobre la misma nota, la nota fundamental del acorde de resolución. Para que se forme la sexta aumentada hace falta que la nota auxiliar⁶⁷ rebajada esté en el bajo. Este tipo de alteración adapta con mayor frecuencia la estructura de cuatriada de tipo alemán pero también aparecen los otros tipos.

figura 8

Los tipos de la subdominante de sexta aumentada en la armonía clásica

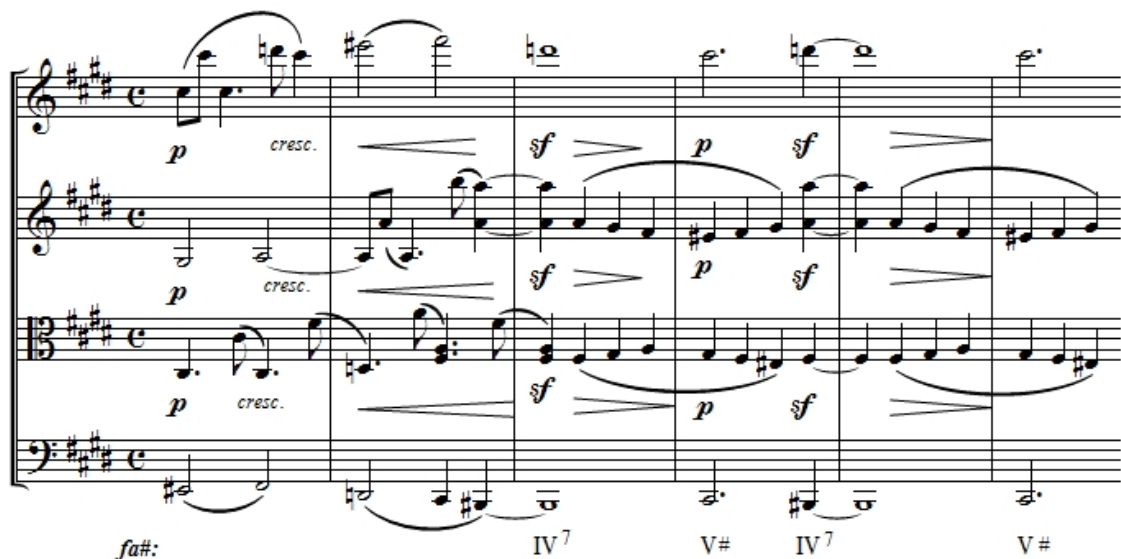
The figure displays three musical examples of augmented sixth chords in a grand staff (treble and bass clefs). Above each example is a label in Spanish: 'italiana a 3 voces', 'alemana resolución enteramente cromática', and 'francesa con una nota común más frecuente en menor'. Below the staves are the Roman numeral notations: '6 aumentada D', 'IV6# V', 'IV6# 5b V', and 'II6# 4 3 V 1/2'.

Por la ambigüedad que produce la disonancia condicionada, en la armonía clásica el empleo de este tipo de alteración se limita a la función subdominante y en una única posición frente a otro tipo de alteraciones que se han extendido sobre todos los acordes y funciones tonales como las dominantes secundarias o los acordes de séptima disminuida. A cambio, la armonía romántica extiende la alteración de sexta aumentada sobre todos los acordes y disuelve las restricciones respecto la posición por lo que el acorde de sexta aumentada aparece en todas las posiciones incluso aquellas en las que la sexta aumentada se presenta invertida en tercera disminuida.

En el siguiente ejemplo la subdominante cromática está en estado fundamental por lo que sobre el cuarto grado elevado –que se encuentra en el bajo– se forma una tercera disminuida (*si# - re*). Beethoven enfatiza la disonancia colocando ambas notas en las voces extremas y en valores largos: el primer violín y el violonchelo están repitiendo la resolución por semitono.

14º ejemplo: Beethoven: Cuarteto de cuerda en do# menor, op. 131 1º movimiento

⁶⁷ Nota auxiliar: término general para una nota extraña originada de las ornamentaciones melódicas como la apoyatura y la bordadura. Normalmente entendemos que la nota auxiliar está a distancia de semitono de la nota principal. En caso contrario especificamos que se trata de una auxiliar diatónica.



Como lo muestra el siguiente ejemplo, también el acorde de resolución puede adaptar cualquier posición incluida la inversión cuarta-sexta de la triada.

15º ejemplo: Liszt: Los cipreses de la Villa d'Este 2 "Años de peregrinaje" Tercer año

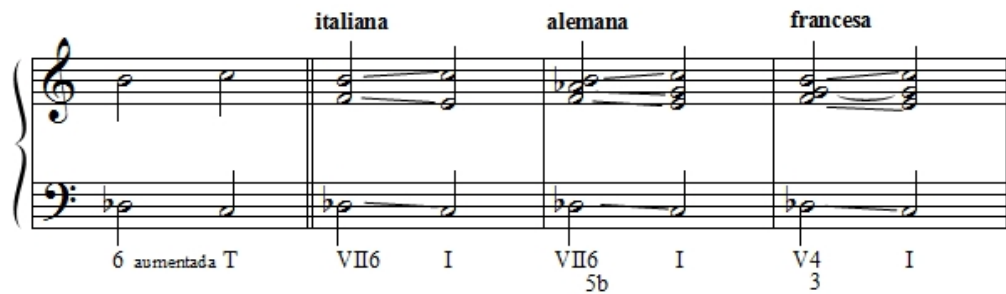


Como se ha dicho arriba, en la armonía romántica la alteración de sexta aumentada se extiende sobre todos los acordes. La extensión de la estructura de sexta aumentada afecta en primer lugar a la máxima representante de la tensión armónica, la dominante⁶⁸.

figura 9

Adaptación de los diferentes tipos de la cuatriada de sexta aumentada a la dominante

⁶⁸ Lasuén, S. (2005). Cifrado analítico de los dominantes por extensión. En *A tempo*, número 6. Lucena: Delegación de Publicaciones del Excmo. Ayto. de Lucena. pp. 11-27



A continuación veremos una serie de ejemplos sobre las dominantes con sexta aumentada.

Primero volvamos a ver el 6º ejemplo (véase p. 55), el inicio del *Nocturno* de Chopin, que mostró el uso de la tríada sobre el segundo grado rebajado desempeñando la función de dominante. En la cadencia, la melodía principal le añade a la tríada del segundo grado rebajado el séptimo grado sensible a distancia de una sexta aumentada respecto al bajo. El acorde resultante, el VII^{6/5} es de la estructura alemana.

En el siguiente ejemplo, Liszt utiliza la estructura francesa de la dominante de sexta aumentada.

16º ejemplo: Liszt: *Concierto para piano en mi mayor (reducción al piano)*



(El cifrado indica que el bajo del acorde está rebajado.)

En el siguiente ejemplo aparecen ambas dominantes expuestas en los ejemplos 6 y 16 respectivamente.

17º ejemplo: Schubert: *Der Doppelgänger (El doble)* "Schwanengesang" D. 957



von Schmer - zens-ge-walt, mir graust es, wenn ich sein An-litz

se - he der Mond zeigt mir mei-ne eig' - ne Ge - stalt.

Dynamic markings: *fff*, *ff*, *dis.*, *p*, *cresc.*, *fff*, *dis.*, *p*

Chord symbols: V 4 3, VII 6# 5

En el siguiente ejemplo encontramos la dominante y la subdominante cromáticas en diferentes posiciones (VII y IV grados respectivamente). Las bordaduras, notas de paso y apoyaturas en las diferentes voces modifican constantemente la estructura de los acordes produciendo a veces disonancias peculiares.

18º ejemplo: Mahler: Sinfonia n° 6 Finale (reducción al piano)

6 aum. 3 dis. 3 dis.

re: VII 6# 5 VII 6# VII 7 3b VII 2# IV 4# - 5 4 - b

Chord symbols: V 7# - 8

Los siguientes ejemplos muestran el uso frecuente del acorde de sexta aumentada para la modulación cromática aprovechando la enarmonía del acorde de séptima de dominante con la subdominante de sexta aumentada.

19º ejemplo: Schubert: *Pause (Descanso)* "Die schöne Müllerin" D. 795

The image shows a musical score for Schubert's "Die schöne Müllerin" D. 795. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line has the lyrics "Ist es der Nachklang meiner Lie - bes -". The piano accompaniment is marked *pp* and includes the notes *sol*, *lab*, and *Dob*. The second system continues the vocal line with the lyrics "pein? Soll es das Vor - spiel neu - er Lie - der sein?". The piano accompaniment is marked *acorde modulante* and *Sib*.

figura 10

El esquema de la modulación del lied de Schubert muestra el cambio de función del acorde modulante enfatizado por el cambio enarmónico.

The image shows a musical notation for a modulation. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff shows a chord progression from V7 to IV 6# 5b. The bass staff shows a chord progression from V7 to IV 6# 5b.

Modulación con la estructura italiana

20º ejemplo: Chopin: *Mazurka en la menor, op. 24 n° 2*

The image shows a musical score for Chopin's "Mazurka en la menor, op. 24 n° 2". It consists of a single system of music. The piano accompaniment is marked *p*, *fz*, *p*, and *pp*. The melody is marked *dolce*. The score includes a modulation from A minor to D major, indicated by the notes *Do:* and *Reb: V7*.



Modulación con la estructura alemana

21º ejemplo: Liszt: El Valle de Obermann “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza

A musical score snippet for Liszt's 'El Valle de Obermann'. The score is in G major (one sharp). It shows a modulation from G major to F# minor (Sib). The piano part is in the left hand, and the vocal line is in the right hand. The modulation is marked with 'poco rit' and 'Più lento'. The piano part is marked 'sempre dolciss.' and 'p'. The vocal line is marked 'p'. The modulation is indicated by a bracket labeled 'Sib: IV6# 5b'.

Si: 16
4

V9 8 = Sib: IV6# 5b

sempre dolciss.

poco rit

Più lento

p

fa: IV6# 5b

secuencia

Modulación con la estructura francesa

22º ejemplo: Albéniz: Sevilla “Suite española” op.47

A musical score snippet for Albéniz's 'Sevilla'. The score is in G major (one sharp). It shows a modulation from G major to F# minor (Mib). The piano part is in the left hand, and the vocal line is in the right hand. The modulation is marked with 'Mib: IV4# 3' and 'Re: V3 4 b'. The piano part is marked 'I' and 'Re: V3 4 b'. The vocal line is marked 'I'.

I

Mib: IV4# 3

Re: V3 4 b

I

En el ejemplo anterior de Albéniz, la escritura del acorde modulante no muestra el cambio enarmónico por lo que no refleja la verdadera función de éste acorde en la tonalidad de partida *mib mayor*. El proceso de cambio de función lo ejemplifica la siguiente figura:

figura 11

Mib: I I 5 5bb Re: V₃ I

En la dominante el cifrado indica que el bajo está rebajado. La sexta aumentada sobre ello no sería necesario indicarla, ya que en *re mayor* es la sensible, por lo tanto, no es una nota alterada. No obstante, nos pareció útil enfatizar de esta manera el cambio de estructura del acorde enarmonizado.

El fragmento de Albéniz anterior muestra que la enarmonía de la estructura de séptima de dominante con la de la sexta aumentada se aplica también a las dominantes secundarias.

La enarmonización de diferentes dominantes secundarias sirve para realizar una modulación cromática mediante convertir el acorde modulante en una subdominante de sexta aumentada de la nueva tonalidad. De esta manera la modulación no se limita a las tonalidades a distancia de semitono.

23º ejemplo: Schubert: *Schäfers Klagelied* (Lamento del pastor) D. 121

Ich bin her-un-ter-ge-kom-men und weiss doch sel-ber nicht

wie Du ste-het von schö-nen Blu-men,

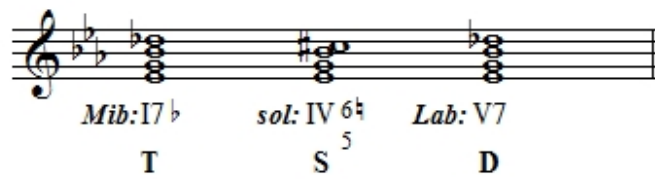
p *pp* *cresc.*

Mib: I⁷ sol: IV₅^{6#} I₄⁶ V_#⁷

I IV₅^{6#} I V₇

figura 12

Esquema de ambas modulaciones del 23º ejemplo



En el siguiente ejemplo, el acorde modulante es un acorde de sexta aumentada en ambas tonalidades.

24º ejemplo: Schubert: *Die Post* (El correo) “Die Winterreise” D. 911

Was hat es, dass es so hoch auf-springt, mein Herz?

cresc. *f*

Reb I

Was hat es, dass es so hoch auf-springt, mein

p *decresc.* *pp*

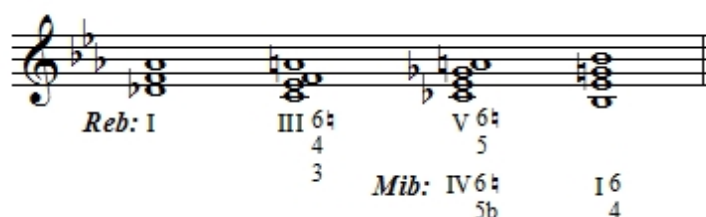
III $6\frac{4}{5}$ V $6\frac{4}{5}$ = IV $6\frac{4}{5}$ D
4 5 5 \flat
3 Reb Mib

Herz, mein Herz?

fp

T

figura 13



Según Ellis⁶⁹ “La direccionalidad abierta de la sexta aumentada presta al acorde un fuerte impulso (...) En el siglo XIX, la triunfante progresión de la sexta aumentada se convierte en un rasgo distintivo de la música romántica.” En el siguiente fragmento de la ópera “Aida” los dos acordes de sexta aumentada, de función tónica y subdominante respectivamente, participan en la formación de un punto culminante mediante un enlace fuertemente cromático y un acusado diseño melódico que abre gradualmente el ámbito.

El ejemplo muestra también que la alteración de sexta aumentada puede emplearse también sobre el acorde tónica. (Véase también 56º ejemplo, p. 95).

25º ejemplo: Verdi: *Aida, Gloria all’Egitto, ad Iside (reducción al piano)*



6.1.4-El acorde de séptima disminuida.

La relación tensión-distensión es el fundamento de la armonía tonal-funcional que se rige por la relación de quinta de las tríadas principales (véase capítulo 3. p. 31). La tensión se manifiesta a través de la disonancia, ya que el séptimo grado sensible, la tercera de la dominante requiere de una resolución por movimiento de semitono. La tensión se incrementa al aumentar la tríada a una cuatriada mediante la superposición de terceras, incorporando la séptima en el acorde de tensión y con ello el intervalo de quinta disminuida. No obstante, el cromatismo queda en un segundo plano frente a la relación diatónica de quinta. El cambio de este planteamiento se produce cuando –siguiendo la superposición de terceras–, la cuatriada formada sobre el séptimo grado sensible ocupa el lugar de la dominante diatónica manifestando que para la formación de la tensión armónica prevalece la relación de semitono, o sea, el cromatismo ocupa el lugar de la diatonía. El

⁶⁹ Ellis, M. R. (2010). *A chord in time. The Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*. Farnham – Burlington: Ashgate Publishing. p. 185

modelo para el nuevo acorde de tensión se escoge del modo menor, ya que en el modo menor armónico entre el sexto y séptimo grado se forma una segunda aumentada. La inversión de la misma es una séptima disminuida que está presente en la nueva dominante. Se introduce y luego se generaliza una nueva estructura de cuatriada de la que tres de sus cuatro notas son disonancias. De esta manera, durante la resolución del acorde de séptima disminuida todas las notas del acorde de resolución se introducen por movimiento de semitono.

figura 14



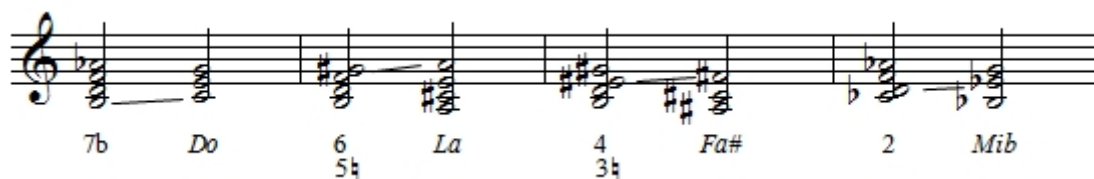
El siguiente ejemplo muestra la ampliación de la dominante por superposición de terceras. El acorde resultante es una nueva dominante de gran densidad. El acorde de novena de dominante aparece en el punto culminante de la obra. A medida de que se vaya disolviendo la tensión se apaga la dinámica fuerte, el acorde desciende desde el registro agudo y vuelve a su estructura de séptima prescindiendo de la fuerte disonancia de la novena menor sobre la dominante.

26º ejemplo: Beethoven: Sonata para piano en do menor, op. 53, 3º movimiento



El uso del acorde de novena de dominante es muy limitado tanto en el Clasicismo como en el Romanticismo. Sin embargo, se generaliza la dominante sobre la sensible. El acorde de séptima disminuida introduce la primera estructura simétrica: sus notas dividen la octava en distancias iguales. En sus inversiones la séptima disminuida aparece invertida en segunda aumentada que es enarmónica con la tercera menor. El acorde de séptima disminuida introduce la ambigüedad mediante la disonancia condicional que produce que todas sus inversiones sean enarmónicas. Por lo tanto, obtiene su significado sólo mediante su resolución. Por otra parte, es un acorde que posibilita la modulación entre tonalidades ajenas al círculo de quintas. Por estas cualidades suyas el acorde de séptima disminuida es un pleno precursor del pensamiento romántico.

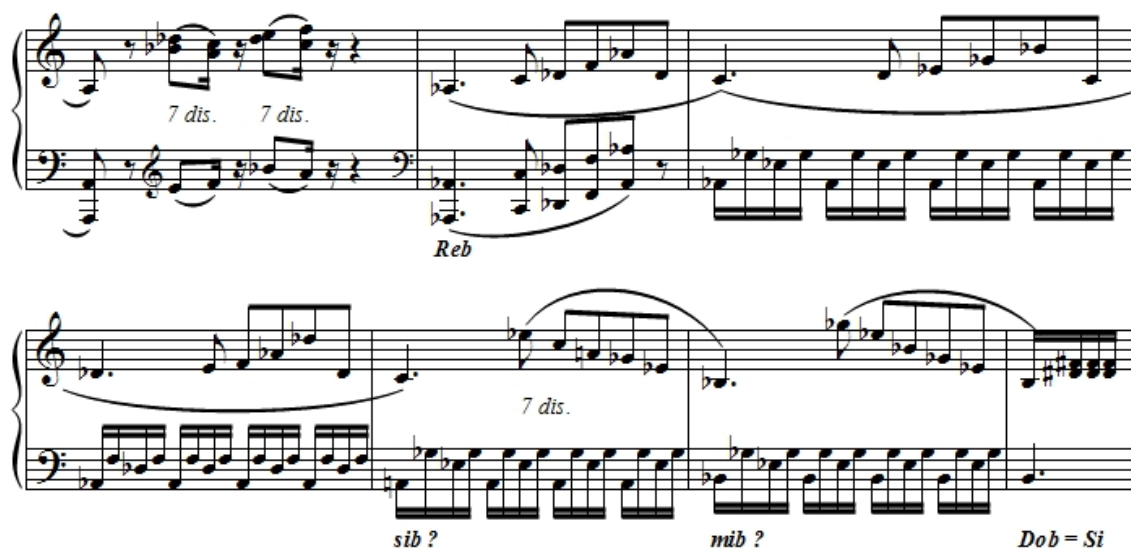
figura 15



El Clasicismo extiende la estructura de séptima disminuida sobre todos los acordes para sustituir por ellos las dominantes secundarias tradicionales con el fin de aumentar el cromatismo. Sin embargo, junto con el cromatismo, el acorde de séptima disminuida introduce la ambigüedad tonal que produce momentos “románticos” en las piezas clásicas. El siguiente ejemplo de Mozart muestra uno de estos momentos en el que la música, con ayuda de los acordes de séptima disminuida, vaga libremente entre diferentes tonalidades más o menos definidas enlazando tonalidades de relación cromática: *do menor*, *reb mayor* y *dob mayor* (este último se enarmoniza a *si mayor*). El plan tonal basado en la modulación en el círculo de quintas, propio de las formas clásicas, no se ve perturbado en gran escala pero sí cede a las modulaciones cromáticas en el inicio de la obra. Éstas junto con los acordes alterados crean aquel atmosfera que sugiere el título: “Fantasía”.

27º ejemplo: Mozart: Fantasia KV. 475





El acorde de séptima disminuida posibilita la modulación a cualquier distancia debido a su simetría que permite la modulación enarmónica. El cambio enarmónico para mudar de una inversión a otra sin cambio de función favorece la modulación entre las tonalidades de relación de tercera menor (véase figura 15). Las tonalidades relacionadas de esta manera se denominan tonos paralelos.

El siguiente ejemplo presenta progresiones secuenciales modulantes en el círculo de terceras menores, o sea, entre los tonos paralelos, aprovechando el cambio enarmónico del acorde de séptima disminuida.

28º ejemplo: Beethoven: Sonata para piano en la mayor, op. 2 n° 2, 1º movimiento

VII7 — 6# = 7b — 6
4 — 5 — 5
mi Sol

VII7 — 6 = 7b — 6
4 — 5b — 5b
3 Sol Sib

En el esquema armónico indicamos los cambios enarmónicos (suprimimos las apoyaturas).

figura 16

1ª secuencia 2ª secuencia

mi VII6[#]₅ = VII7^b Sol Sol VII6_{5b} = VII7^b Sib

Las resoluciones irregulares del acorde de séptima disminuida amplían las posibilidades de su conducción. La irregularidad en la resolución se produce mediante mantener una o varias notas comunes con el siguiente acorde. De esta manera el acorde de séptima disminuida pierde su autonomía y se convierte en un acorde auxiliar (acorde de apoyatura).

29º ejemplo: Schubert: Gefrorne Tränen (Lágrimas heladas) "Die Winterreise" D. 911

Und dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü - hend heiss, als

f

Lab: ap.

woll - tet ihr zer - schmei zen des gan - zen Win - ters Eis, den

cresc. *f*

I 7dis. sust. Solb: = fa: II ⁶_{4b} 7=6aum

gan zen Win - ters Eis, ihr dringt doch aus del Quel - le

f *p*

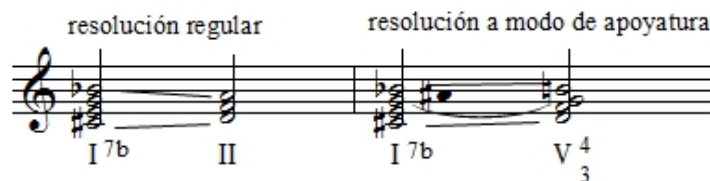
I 7dis. = ap. D fa = Lab

(ap. - apoyatura; 7dis. - séptima disminuida; sust. - acorde sustitutivo; 6aum - sexta aumentada)

En la anacrusa inicial del lied de Schubert la tónica de *lab mayor* se altera para formar una nota auxiliar –una apoyatura– para la quinta de la dominante (*la – sib*). En el compás 12 del fragmento vuelve a repetirse la misma frase completando el acorde apoyatura de la anacrusa a un acorde de séptima disminuida. Sin embargo, éste no se independiza, sino que sigue funcionando como acorde apoyatura. De esta manera se produce una resolución irregular del acorde de séptima disminuida sobre la tónica.

figura 17

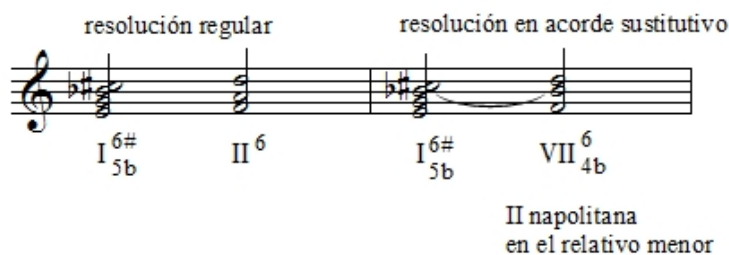
Resolución irregular del acorde de séptima disminuida cc. 11-12 (esquema en *do mayor*)



El acorde estudiado tiene un papel destacado en todo el lied de Schubert: en el compás 11 del fragmento citado aparece inesperadamente produciendo una suerte de cadencia rota mientras que en los compases 6 -7 se produce otro tipo de resolución irregular sustituyendo el acorde de resolución regular (acorde *sib menor*) por otro parecido (*solb mayor*). Este ejerce de acorde de sexta napolitana en el relativo menor (*fa menor*) –aunque aquí se encuentra en la inversión cuarta-sexta–, después de ejercer de tónica en esta región tonal.

figura 18

Resolución irregular del acorde de séptima disminuida cc. 6-7 (esquema en *do mayor*)



El acorde sustitutivo tiene dos notas comunes con el sustituido y guarda la misma función (subdominante). La sustitución produce que el enlace se solidifique mediante una nota común entre ambos acordes.

Respecto a la modulación de *solb mayor* a *fa menor*, ésta se produce por una parte por el acorde común –la tónica de *solb mayor* es el segundo grado rebajado de la de sexta napolitana de *fa menor*– pero también podemos entenderla a través del cambio enarmónico de la séptima de la dominante secundaria de *solb mayor* (*fab*) a la sexta aumentada de la subdominante de *fa menor* (*mi*).

En el siguiente ejemplo, Liszt fusiona ingeniosamente ambas funciones del acorde de séptima disminuida –su función de dominante secundaria sobre la sensible y su papel de

acorde auxiliar–, resolviéndolo en un acorde de novena de dominante que absorbió la tríada de resolución regular en su estructura de quintiada.

30º ejemplo: Liszt: *Las campanas de Ginebra* “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza

a)

$Fa\#:$ I I 7^b V $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$

b)

$sol:$ I I 7^b V $\begin{smallmatrix} 6\# \\ 5 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$

figura 19

Resolución irregular del acorde de séptima disminuida en Liszt (esquema en *do mayor* y *la menor* respectivamente) según el 30º ejemplo

resolución regular resolución mixta no existe resolución a modo de apoyatura

$I 7^b$ II $I 7^b$ V $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ $I 7^b$ II I V $\begin{smallmatrix} 6\# \\ 5 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$

Do mayor: $V + II$ *la menor:* $V + V \Pi 7$

No obstante, en la resolución mixta en el modo mayor predomina el tratamiento del acorde alterado como acorde auxiliar, ya que la séptima disminuida (*sib*) no se resuelve como es debido por lo que la quinta de la tríada del segundo grado (*la*) es resultado de una apoyatura diatónica (*sol - la*). Dicho tratamiento se ve confirmado en la repetición del enlace en el modo menor en el que el acorde de séptima disminuida sobre el primer grado elevado no puede resolverse de modo tradicional por la estructura disminuida de la tríada sobre el segundo grado. En el modo menor la novena de la dominante es menor por lo que su nota auxiliar inferior también es cromática.

En la misma obra de Liszt podemos encontrar otras resoluciones irregulares del acorde de séptima disminuida para conseguir modulaciones inesperadas. La más curiosa es aquel que pretende aparentar un enlace diatónico “deslizando” el acorde de resolución un semitono más arriba cambiando la subdominante elevada de *si mayor* (*mi*♯) a la subdominante original de *do mayor* (*fa*). En el momento de la modulación coinciden las subdominantes de ambas tonalidades: en el compás 4 del fragmento, en la melodía aparece el *fa* mientras el *mi*♯ permanece en el bajo de modo de pedal.

31º ejemplo: Liszt: *Las campanas de Ginebra* “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza

Si _____ S 7dis. _____ Do_ S?

D _____ T

El acorde modulante es ambiguo: según su estructura es un acorde de séptima disminuida sobre la sensible pero según su disposición y el lugar que ocupa en el enlace ejerce de subdominante. Cabe mencionar que lo mismo ocurre al principio del tema donde la subdominante de *si mayor* en el bajo (*mi*) sostiene un acorde poco frecuente para desempeñar esta función: el VII^{4/3}.

Todo esto está indicando que la sensible natural de la escala está perdiendo su capacidad de fomentar tensión y cede esta función a las notas alteradas.

figura 20

Esquema del 31º ejemplo

VII ⁴/₃ IV ⁷/_b = VII ⁴/_{3b} I ⁹/₆ - ⁸ V ⁸/₇ I

Si: S S Do: S D D T

6.1.5-Acordes cromáticos.

La ambigüedad se aumenta cuando la armonía romántica concluye el proceso de cromatización del acorde de tensión. Para ello sólo hace falta alterar la última nota del acorde de séptima disminuida que no se resuelve por semitono: el segundo grado. Este puede rebajarse o elevarse. En ambos casos se formará una tercera disminuida entre las dos disonancias que se resolverán en la misma nota de la tríada tónica. La posición más frecuente de estos acordes es aquella en la que la tercera disminuida se convierte en sexta aumentada por inversión, es decir, la nota rebajada está en el bajo. No es difícil reconocer en estos acordes algunas de las dominantes de sexta aumentada, arriba presentadas (p. 65).

La dominante cromática originada del acorde de séptima disminuida puede contener ambas notas auxiliares de cualquiera de las tres notas de la tríada tónica.

figura 21



La dominante de sexta aumentada más frecuente –como lo muestran los ejemplos anteriores– es aquella que contiene el segundo grado rebajado y duplica la propia tónica en la resolución. Aquella que duplica la quinta de la tónica es menos frecuente, ya que la misma sexta aumentada forma parte también de la subdominante clásica.

32º ejemplo: Richard Strauss: *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel* (reducción al piano)



Los siguientes ejemplos demuestran que en la armonía romántica se suprimen las restricciones respecto a la posición de los acordes. Dependiendo de la posición, en el acorde cromático la sexta aumentada puede aparecer también en forma de tercera disminuida. Los siguientes dos ejemplos utilizan la dominante cromática sobre el séptimo grado, con la tercera rebajada, en estado fundamental.

33º ejemplo: Albéniz: Sevilla “Suite española” op. 47



34º ejemplo: Wagner: La valquiria “Fuego mágico” (reducción al piano)



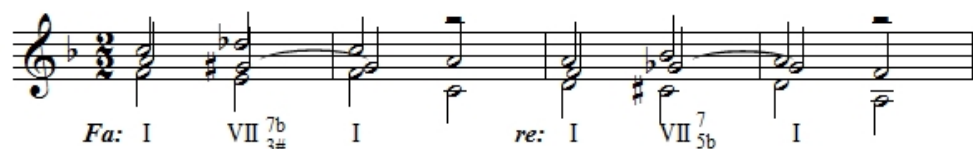
El siguiente ejemplo muestra la dominante cromática, con tercera elevada, en la tercera inversión, es decir, la inversión de segunda. Aunque el acorde sobre la sensible es de función dominante, la posición del acorde, especialmente la colocación del sexto grado rebajado en el bajo y el segundo grado elevado en el tiple crea una sensación de cadencia plagal. De esta manera la distinción entre dominante y subdominante queda en un segundo plano frente a la calidad disonante del acorde.

35º ejemplo: Liszt: Sonata en si menor



En sus Tricinas, Kodály utiliza la dominante de sexta aumentada sobre la sensible de forma incompleta suprimiendo la nota menos relevante de la cuatriada. De esta manera, la atención se enfoca sobre el intervalo de séptima disminuida mientras que la sexta aumentada (o tercera disminuida) queda suspendida.

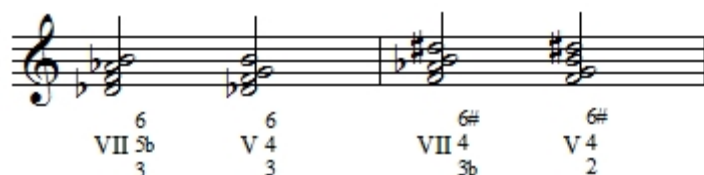
36º ejemplo: Kodály: Tricinia nº 13



Observemos la adaptación peculiar del acorde alterado al modo menor en la segunda secuencia: se rebaja la quinta del acorde para resolverla por movimiento de semitono en la tercera menor de la tónica. La quinta, ya por sí disminuida en la dominante ahora es doblemente disminuida (superdisminuida).

Para mantener un vínculo con la diatonía, el acorde cromático sobre el séptimo grado sensible puede sustituirse por el acorde de séptima de dominante manteniendo la alteración de sexta aumentada. Al igual que en la armonía clásica, las cuatriadas sustitutivas comparten tres de sus cuatro notas. La siguiente figura muestra la sustitución en las posiciones más frecuentes. Esta vez utilizamos el cifrado completo para localizar el cambio en la estructura de los acordes sustitutivos.

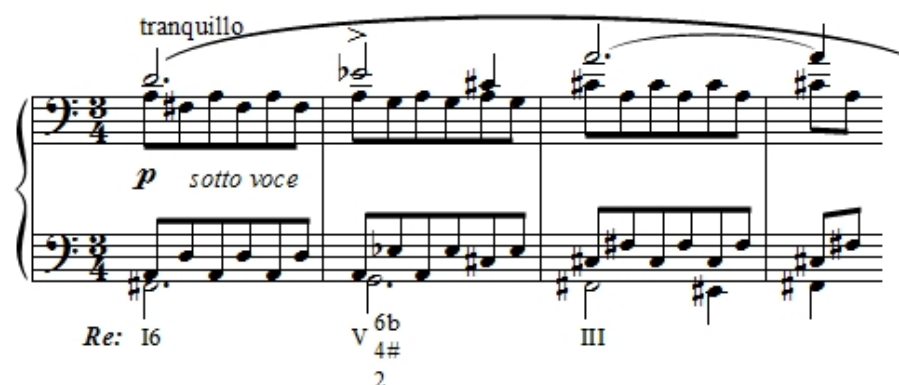
figura 22



37º ejemplo: Liszt: Concierto para piano en mib mayor (reducción al piano)



38º ejemplo: Liszt: *Los cipreses de la Villa d'Este* 2 “Años de peregrinaje” Tercer año



El ejemplo anterior de Liszt muestra unas características del lenguaje armónico del Romanticismo tardío. Aunque el fragmento es corto, se percibe claramente un ambiente extraño, melancólico y misterioso a la vez. En primer lugar cabe destacar la posición poco frecuente de la dominante de sexta aumentada en la que se superponen dos segundas mayores, *sol - la* y *do# - mib*, esta última, que aparece en forma de tercera disminuida, es enarmónica con *do# - re#*. Más llamativa es aún la resolución: al sustituir el acorde de primer grado por el tercero, la sensible *do#* queda irresuelta convirtiéndose en consonancia en el siguiente acorde tónica. Tampoco se resuelve el segundo grado rebajado. Ambas disonancias forman parte de la melodía que se caracteriza por el salto ascendente. Sólo el bajo se mueve por semitonos como si fuera un contrapunto doloroso de la melodía gestual.

Todos estos fenómenos, los acordes derivados de la escala de tonos, las resoluciones irregulares o la falta de ellas y los enlaces modales anticipan el impresionismo.

En el siguiente ejemplo, Verdi utiliza en la cadencia una dominante de novena de sexta aumentada en la que la sexta aumentada se forma entre las dos notas auxiliares de la tercera de la tónica. Las voces cromáticas están sostenidas por el bajo armónico. Especialmente llamativa es la segunda voz que se dirige desde la tónica (*mi*) hacia la dominante (*si*) contraponiendo el descenso cromático a la cuarta diatónica ascendente del bajo (*si - mi*).

39º ejemplo: Verdi: *Falstaff* (reducción al piano)

La expansión de la alteración de sexta aumentada y las posiciones poco frecuentes de los acordes cromáticos pueden producir también modulaciones sorprendentes.

40º ejemplo: Schubert: Der Doppelgänger (El doble) “Schwanengesang” D. 957

Du Dop - pel - gän - ger, du blei - cher Ge - sel - le! was äffst du nach nein

Lie - bes - leid, was mich ge - quält auf die - ser Stel - le so man - che

Nacht, in al - ter Zeit?

Leyendo por encima la partitura de Schubert, parece que hay una modulación que conecta el *si menor* con el *re# menor*. Examinándolo más detenidamente, el proceso modulante incorpora el *re mayor*, relativo paralelo de la tonalidad original y a partir de ello se modula a la dominante romántica de éste último. La tonalidad del segundo grado rebajado de *re mayor* sería *mib menor* que se enarmoniza para ajustar la nueva tonalidad a la original (*si menor - re# menor*). La distancia entre el *mib menor* y el *si menor* es enorme –les separan ocho quintas– por ello la vuelta a *si menor* ocurre de manera ambigua. El acorde modulante es la subdominante de sexta aumentada de *si menor*. ¿Pero qué significado tiene en *re# menor*? La enarmonización para encontrar la respuesta parece forzosa, el movimiento del bajo armónico –que parece conducir hacia la tonalidad de *do* (menor o mayor)– no refuerza el sentido funcional.

figura 23

Esquema de la modulación para volver a la tonalidad original, del 40° ejemplo

re#: V VII₃^{4x} do: V₇ si: IV₅^{6#} I

?

6.1.6-La tríada aumentada.

En la armonía clásica la tríada aumentada no se utiliza como acorde autónomo. No obstante, aparece a consecuencia de una ornamentación melódica: la nota de paso cromática. Ésta se limita a cromatizar determinados enlaces y produce la transformación de las tríadas mayores principales mediante la alteración de su quinta. De esta manera aparece la tríada aumentada de carácter de paso. La nota de paso cromática afecta el enlace tónica – subdominante, dominante – tónica y el enlace de las subdominantes sustitutivas.

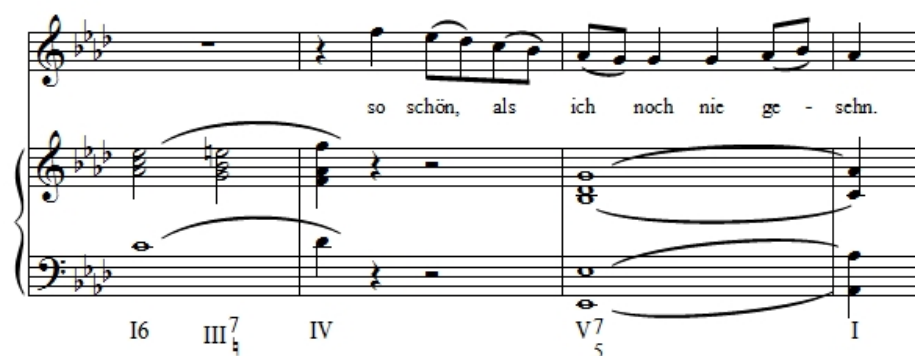
figura 24

I⁵—5# IV V⁵—5# I IV⁵—5# II₆

41° ejemplo: Mozart: *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) (*reducción*)

I⁵ - 5# IV V₇ I

Ein hol - der Jüng ling sanft und schön,



Mozart armoniza con dos diferentes acordes la nota de paso cromática: la primera vez no cambia el acorde tónica mientras que la segunda vez emplea un acorde autónomo de mayor peso, una dominante secundaria, que le permite prestar una cadencia rota del relativo menor. La sensibilidad a la hora de matizar el carácter se manifiesta también en la leve modificación del acorde de séptima de dominante en la cadencia que primero es incompleta y sólo la segunda vez aparece completa.

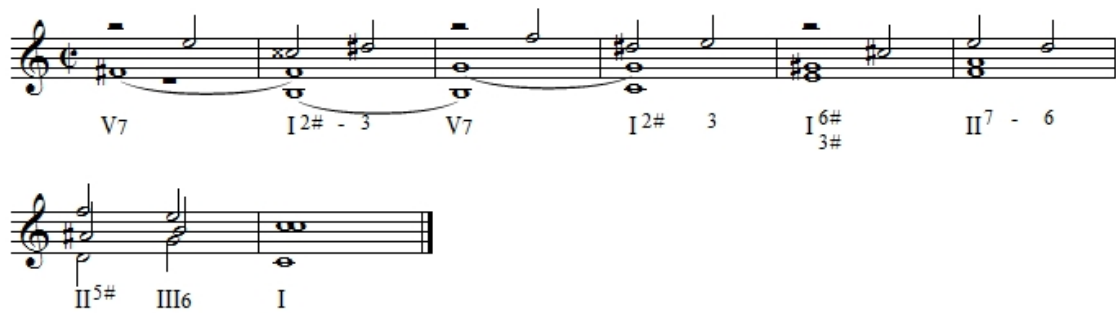
En el siguiente ejemplo, Beethoven utiliza junto con la nota de paso también una apoyatura cromática. Aunque sólo la última repercute directamente sobre el acorde, ambas tienen la misma función en el enlace que consiste en sensibilizar las melodías.

42º ejemplo: Beethoven: Sonata para piano en sol mayor, op. 31 n° 1, 2º movimiento



Cuanto más abundan las notas extrañas cromáticas en la melodía, mayor es su repercusión sobre los acordes.

43º ejemplo: Kodály: *Tricinia n° 16*



En la *Tricinia n° 16* de Kodály la ornamentación cromática produce algunos acordes de estructura novedosa como la tónica alterada en el quinto compás que sólo guarda inalterable la tercera del acorde o la subdominante en el séptimo compás cuya estructura producida por la alteración de la quinta contiene una tercera aumentada (*fa - la#*) y también es curioso el adelanto del giro melódico *fa - mi* en el penúltimo compás, ya que suele acompañar la resolución de la dominante en la tónica, sin embargo, en este ejemplo no ocurre así por lo que el acorde de quinto grado se sustituye por el III⁶.

La melodía sensibilizada acompaña una modulación cromática que se realiza mediante una progresión secuencial durante la cual las notas del acorde modulante cambian de función. Recordemos que en la armonía clásica la modulación se realiza con un acorde que asienta la nueva tonalidad convirtiéndose en la dominante de ésta o, menos frecuente, en otro acorde diatónico de la nueva tonalidad. Lo novedoso en el fragmento de Kodály es que una nota, la tercera de *si mayor*, se convierte en una nota alterada de la nueva tonalidad *do mayor* en el que es el segundo grado alterado. Esta vez, la resolución inmediata del mismo evita la inestabilidad tonal, no obstante, el fragmento anuncia un nuevo concepto de plan tonal modulante en el que el proceso modulante será más importante que el asentimiento de una nueva tonalidad, en el que la prolongación de la ambigüedad o inestabilidad tonal se convertirá en vehículo de la expresión.

En la música romántica se aumenta el uso de la tríada aumentada. En los siguientes ejemplos la vemos en enlaces cadenciales.

44º ejemplo: Schubert: *Kriegers Ahnung (Visión del guerrero) "Schwanengesang"* D. 957



En la cadencia del lied *Kriegers Ahnung*, la tríada aumentada propia del modo menor sustituye a la tríada dominante convencional para armonizar una escapada en el tiple.

45º ejemplo: Schubert: Der Atlas “Schwanengesang” D. 957

die gan - ze Welt der Schmer - zen muss ich tra - gen!

fff *p*

En el lied *Der Atlas* la tensión funcional se expresa únicamente a través de las auxiliares de la tónica; el segundo grado rebajado (*lab*) y la sensible (*fa#*) tal como lo expone la melodía. El resto de las voces reposa sobre la tercera y la quinta de la tríada tónica. Esto le da al enlace cierta inmovilidad al que el ataque tremolado, el sonido peculiar de la tríada aumentada y la tensión especial de la sexta aumentada entre las auxiliares de la tónica le proporcionan un carácter obstinado, trágico.

La cadencia plagal se caracteriza por la nota pedal que une la subdominante y la tónica. La inmovilidad que produce la nota común le otorga a este tipo de cadencias una función de coda. El siguiente ejemplo muestra, cómo se aumenta la inmovilidad en la cadencia plagal mediante aumentar las notas comunes. La única voz que se mueve forma una bordadura cromática sobre la quinta de la tríada tónica. El resultado es una tríada aumentada que evoca las subdominantes del modo menor por formarse sobre el sexto grado del mismo (véase siguiente subcapítulo 6.1.7.).

46º ejemplo: Albéniz: Cataluña “Suite española” op. 47



(Albéniz escribe *do#* pero en realidad se trata de *reb* que es el auxiliar de *do*. Probablemente eso se debe al uso frecuente de la tríada propia del modo menor, en este caso prestado del relativo *re menor*.)

Se sigue utilizando la tríada aumentada de función de acorde de paso pero en la armonía romántica ésta a menudo se aumenta con una nota de paso más que entra en el bajo por contraposición respecto la nota de paso cromática y amplía la tríada a una cuatriada (véase también el segundo acorde del 56º ejemplo).

47º ejemplo: Schubert: Der Atlas “Schwanengesang” D. 957

Si: I I 6x VI VII 2 V 7 I
T S D T

48º ejemplo: Schubert: Gefrorne Tränen (Lágrimas heladas) “Die Winterreise” D. 911

Lab: IV - - 4 4 II - 6b V 6 - I
2 2 5

La tríada aumentada sirve también para realizar modulaciones, en primer lugar, entre tonalidades de relación de tercera. En el siguiente ejemplo, Kodály la utiliza como acorde común cambiando su función tónica a dominante. De esta manera, la tríada aumentada se convierte en una especie de dominante secundaria de estructura aumentada. El tema se forma por una progresión secuencial inicialmente tonal. En ello, aparte del acorde modulante, también otros adoptan la estructura aumentada.

49º ejemplo: Kodály: Tricinia n° 16

Do: V 5# I IV 5# VII I ^{6#} = V ^{5#} I ^{5#} IV VII ^{5#} III # = V I

Do La La Fa#

En el siguiente ejemplo de Chopin, la tríada aumentada de carácter de paso es producida por la resolución escalonada del acorde *re bemol mayor* sobre el acorde *do mayor*. De esta manera, el movimiento de quinta paralela entre ambos acordes queda oculta. Durante el enlace se produce una modulación que se refleja por el cambio enarmónico de *fab* a *mi* que se realiza entre ambos acordes de paso que conectan la tónica de *reb mayor* con la dominante de *fa menor*. El primero de ellos cambia el modo a *reb menor* para conectar ambas tonalidades menores por la tríada aumentada que comparten a causa de la identidad de sus diferentes posiciones.

50º ejemplo: Chopin: Mazurka en lab mayor, op.7 n° 3

Reb reb III ⁶ _{4b} = III ⁶ ₄ fa

acordes de paso

figura 25

Resolución de la tríada aumentada propia del modo menor



En la sección de desarrollo del *Concierto para piano en mib mayor*, Liszt realiza una serie de modulaciones a base de la enarmonía de las diferentes posiciones de la dominante aumentada del modo mayor. La progresión secuencial en el círculo de terceras menores acaba cuando se vuelve a la tonalidad de partida.

51º ejemplo: *Liszt: Concierto para piano en mib mayor*



figura 26

Resolución de la dominante aumentada

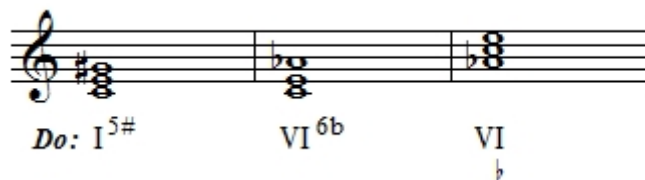


La tríada aumentada tiene un papel destacado en las obras del compositor francés, Gabriel Fauré quien la usa como un acorde más de la armonía tonal con el fin de aumentar el cromatismo. No obstante, se asoma también un nuevo concepto estético propio del impresionismo que apuesta por la segunda mayor como ideal de la belleza en la armonía frente al semitono. La tríada aumentada es propia de la escala de tonos. Cabe mencionar que Fauré a menudo aumenta la cuatriada de séptima menor con la novena mayor: ambos intervalos son derivados de la segunda mayor (véase siguiente ejemplo, 52/a).

figura 27

Tríadas aumentadas utilizadas por Fauré

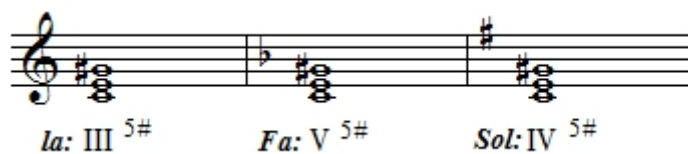
a)



Se utilizan dos tipos de tríadas, una con la quinta elevada y otra con la nota fundamental rebajada, ambas enarmónicas.

La tríada con la quinta elevada puede desempeñar cualquiera de las funciones principales mientras que la tríada formada sobre una nota fundamental rebajada sólo tiene un significado, ya que pertenece al grupo de las subdominantes típicamente románticas (véase a continuación p. 93).

b)



Hemos extraído tres fragmentos de la *Barcarola n° 4* de Fauré para ejemplificar los diferentes usos de la tríada aumentada.

52º ejemplo: Fauré: *Barcarola op. 44 n°4*

a) Utilización de la tríada aumentada de doble función

cresc.

Lab: I $\overset{9}{7}_b$ IV $\overset{9}{7}$ I $\overset{6}{3}_b$ = VI $\overset{6}{4}_b$ I $\overset{6}{4}$ V $\overset{7}{}$ I

T + S D² T

b) Modulación con la tríada aumentada como acorde común

p

Sol: I VI = *Lab:* V $\overset{5\#}{}$ I

b

c) Varias modulaciones con tríada aumentada

(En los enlaces modulantes hemos indicado los cambios enarmónicos que acompañan el cambio de función del acorde modulante.)

leggiero

cambiabile

lab

dob = si

III $\overset{6}{}$ = VI $\overset{6}{4}_b$ D

lab *Sol*

p

T IV

IV $\overset{6}{3}_\#$ = VI $\overset{6}{4}_b$ D

Sol *Mi*



En el Romanticismo tardío la tríada aumentada tendrá una nueva función originada de su simetría. La investigaremos más adelante.

6.1.7-El poder expresivo de la armonía: subdominantes prestadas del modo menor.

En los capítulos anteriores hemos investigado el proceso de cromatización en la armonía clásica lo cual manifiesta un creciente interés por la capacidad de los acordes de expresar sentimientos. El diseño de la forma a base de secciones de carácter diferente a menudo se manifiesta mediante el cambio de modo tanto en pequeña como en gran escala.

Para el cambio del modo momentario, en el modo mayor se utiliza un grupo de subdominantes prestadas del modo menor homónimo sin la necesidad de cambiar la tónica. Szelenyi (1964) sostiene que el grupo de estas subdominantes empezó ampliarse en los estilos anteriores abarcando prácticamente todos los acordes sobre el II y IV grados con la sexta del modo menor. Teniendo en cuenta también la posibilidad de alterar el propio cuarto grado, la armonía clásica dispone de un amplio grupo de subdominantes de color muy variopinto.

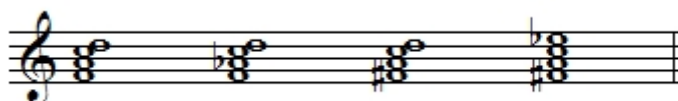
figura 28

Subdominantes de la armonía clásica (las mostramos todas sobre el cuarto grado en el bajo)

a) Tríadas

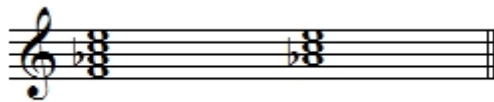


b) Cuatriadas



Los compositores románticos amplían el grupo de subdominantes con una cuatriada peculiar: el acorde IV⁷ con tercera menor y séptima mayor. Este acorde representa ambos modos enfatizando el contraste entre ellos mediante la tercera menor prestada de la subdominante del modomenor (*lab*) y la tercera mayor prestada de la tónica del modo mayor (*mi*). También puede aparecer en forma de tríada sobre el sexto grado del modo menor.

c)



53º ejemplo: Grieg: *Ein Schwan (Un cisne)*

54º ejemplo: Chopin: *Mazurka en do menor, op.56 n° 3*

En el siguiente ejemplo aparece el acorde anterior con omisión del cuarto grado. De esta manera el contraste se forma directamente entre la sexta del modo menor y la tercera del mayor. No obstante, esta forma es menos llamativa, ya que es producto de una bordadura sobre la quinta de la tónica. El resultado es aquella tríada aumentada que estudiábamos en el subcapítulo anterior (véase 46º ejemplo).

55º ejemplo: Berlioz: *Harold en Italia*, 2º movimiento (reducción)



El siguiente ejemplo muestra cuánto se han aumentado las opciones para alterar un acorde en la armonía romántica. El tema es una nota repetida, la tónica, que en la ópera representa las doce campanadas de medianoche. Verdi la armoniza con una serie de acordes de función tónica y subdominante de alteraciones y estructuras muy variopintas. Entre las subdominantes hay varias prestadas del modo menor homónimo y otras que contienen una sexta aumentada (también invertida en tercera disminuida). El segundo acorde tónica funde la estructura de dominante secundaria con la tríada aumentada: la nota de paso cromática (la quinta elevada) forma una sexta aumentada con la séptima de paso introducida en el bajo.

56º ejemplo: Verdi: *Falstaff* (reducción al piano)

U - na, du - e, tre, quat - tro, cin - que, sei,

set - te bot - te, ot - to, no - ve, die - ci, un - di - ci,

do - di - ci.

Mezza - notte.

6.2. El cromatismo

6.2.1-Las nuevas funciones del cromatismo.

En el primer capítulo hemos analizado el proceso de cromatización del sistema diatónico iniciado en la música clásica y hemos sacado la conclusión de que las nuevas estructuras armónicas introducidas en la armonía clásica mediante el cromatismo, es decir, los acordes alterados no atacan la tonalidad ni tampoco el orden funcional. Como se ha dicho en el capítulo 4. (p. 36) desde el Barroco hasta el Romanticismo temprano, el cromatismo se presenta en el marco de una tonalidad bien definida donde desempeña las siguientes funciones que consisten en

- embellecer la melodía, tal como se lo hizo en la música vocal medieval y renacentista
- modificar la estructura de los acordes con el fin de aumentar su atracción hacia el acorde de resolución
- realizar modulaciones a los tonos relativos y vecinos en el círculo de quintas

Estas funciones se cambian levemente durante el periodo de transición desde el Clasicismo al Romanticismo. En este periodo la función del cromatismo consiste en

- embellecer la melodía
- enriquecer las estructuras armónicas para producir nuevas sonoridades
- aumentar el plan tonal modulante de la obra mediante posibilitar modulaciones lejanas en el círculo de quintas aprovechando la enarmonía
- suspender la tonalidad momentáneamente

El primer capítulo hemos cerrado anunciando una nueva planificación tonal de la obra romántica en la que la tonalidad pierde su primacía y función reguladora. El protagonismo es el propio proceso modulante que no pretende llegar a una nueva tonalidad, sino fomenta la ambigüedad producida por el cromatismo expresando de esta manera la eterna búsqueda, el anhelo infinito que es la esencia del pensamiento romántico.

El artista romántico es como un mago: crea ilusiones, insinúa, promete mientras nos conduce a un paisaje cada vez más fantástico, a un mundo de ensueño. El camino abunda de colores, luces y sombras transmitidos al oído mediante el cromatismo.

6.2.2-Cromatismo y melodía.

Mientras que en el Clasicismo el cromatismo se ajusta a la tonalidad enriqueciendo la escala diatónica con disonancias resolubles, la música romántica disuelve el orden jerárquico de la escala cromática. A base de la simetría de la escala cromática y la

ambigüedad producida por la enarmonía de sus notas alteradas, se inicia un proceso de emancipación de las doce notas que la forman. En términos de la planificación armónica eso se traduce a un constante cambio del significado y función de las notas y de los acordes formados por ellas.

figura 29

a) El tratamiento de la escala cromática en el Clasicismo



En la escala cromática clásica de *do mayor* las notas propias de la escala las indicamos con notas blancas y las alteradas con notas negras. Las notas alteradas dividen los tonos en semitonos. El objetivo de las alteraciones es imitar la relación de tensión y resolución entre el séptimo grado sensible y la tónica (*si - do*) y cuarto grado y la tercera de la tónica (*fa - mi*) respectivamente: ambas notas forman entre sí la quinta disminuida, disonancia armónica propia de la escala mayor y fuente de la tensión del acorde de séptima de dominante. A partir de ahora extendemos el término “sensible” sobre todas las notas que representan tensión y requieren de una resolución por movimiento de semitono. En este sentido, las notas alteradas son nuevas sensibles. El término sensible se aplica a la armonía. En la melodía, las notas que representan tensión son notas auxiliares de aquel en la que se resuelven. Las auxiliares no siempre repercuten sobre la armonía y pueden limitarse a formar ornamentos melódicos.

Cabe mencionar que en la escala cromática ascendente se suprime el sexto grado alterado para no formar una sensible que se resolvería en otra sensible (*la# - si*) y por la misma razón, en la escala cromática descendente se suprime el quinto grado alterado (*solb - fa*).

La escala cromática clásica guarda la relación jerárquica de las notas regulada por la tonalidad. Las sensibles elevadas se armonizan con dominantes secundarias –siguiendo el modelo de la relación entre el acorde de séptima de dominante y la tónica– o con acordes de séptima disminuida –siguiendo el modelo del acorde de séptima disminuida sobre la sensible. Las sensibles rebajadas se armonizan con acordes de séptima disminuida de la que la nota rebajada corresponde a la séptima (Szekely 2006, p. 93).

Cuando el cromatismo aparece en el marco de la tonalidad diatónica su función es de colorear la melodía o las voces armónicas. En este caso las notas alteradas de la escala cromática pueden comportarse como notas de paso cromáticas. No obstante, en una textura polifónica, la voz o voces que contienen las notas de paso cromáticas repercuten en mayor o menor medida sobre los acordes que forman la progresión armónica.

La siguiente progresión cromática fue examinada y definida por varios teóricos alemanes del siglo XIX que lo incorporaron en sus tratados de armonía con el nombre de “Teufelsmühle” (*Molino del diablo*), denominación originada de Georg Joseph Vogler⁷⁰.

El núcleo de dicha secuencia es un giro que prolonga un acorde (una función) mediante el cambio de posición del mismo, conectadas ambas posiciones con un acorde de paso. En la armonía clásica este giro – denominado por Schenker (1990, p. 325) *prolongación de acorde de séptima mediante intercambio de voces* – se emplea con frecuencia en las cadencias conclusivas donde la función alargada de esta manera es la subdominante que se coloca alrededor de una cuarta-sexta de paso. La subdominante se altera para que el bajo forme una bordadura cromática alrededor de la nota dominante, bajo del acorde de paso. La progresión se caracteriza por el movimiento contrario de las voces cambiantes sobre el eje de las notas comunes (Szekely, 2006, p. 84).

figura 30

a) El núcleo del “Teufelsmühle”: prolongación de la subdominante.



Vogler considera que al giro le pertenece un acorde de séptima de dominante inicial. De esta manera, la función alargada será la dominante y la nota de paso rodeada por la bordadura cromática es el sexto grado. La última nota cromática en el bajo implica una alteración romántica de la dominante formándose una sexta aumentada sobre el bajo. A falta de su resolución, el acorde de sexta aumentada no funciona, así que debe entenderse como una séptima menor. Ésta produce un acorde de estructura de dominante séptima que no encaja en la tonalidad pero sí sirve como “trampolín” para arrancar la imitación secuencial del enlace.

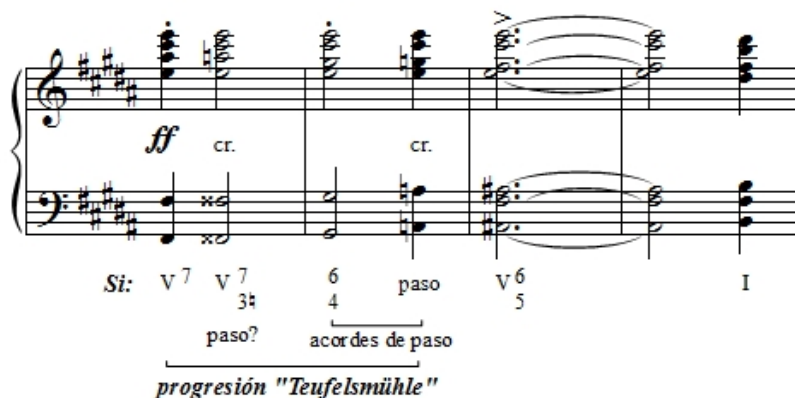
b) El núcleo aumentado con acorde de séptima de dominante inicial.

⁷⁰ Vogler, G.J. (1802). *Handbuch zur Harmonielehre und Generalbass*. Praga: Barth.



El siguiente ejemplo muestra una pequeña ampliación del giro, ya que se vuelve al acorde inicial que, de esta manera, participa en la ampliación de la función dominante mediante cambio de posición y sirve para fortalecer la estabilidad tonal.

57º ejemplo: *Brahms: Scherzo en mi menor, op.4*



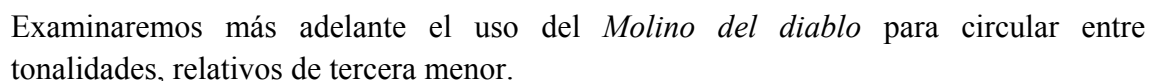
(cr. – cromático)

En esta versión de Brahms ambas voces intercambiadas son completamente cromáticas lo que, en el segundo acorde, produce una alteración romántica que aparece en forma de una tercera disminuida sobre el bajo (*fax - la*). La dominante alterada de esta manera funciona como acorde de paso cromático hacia la cuarta-sexta de paso. El último acorde de la progresión “Teufelsmühle” aquí se convierte también en un acorde de paso cromático que conecta el acorde cuarta-sexta de paso –otorgándole una mayor estabilidad– con la siguiente dominante. En este pasaje el cromatismo tiene una función ornamental, por lo que en cada momento tenemos claro cuáles son las notas propias y cuáles las alteradas en las voces cromáticas.

El giro se vuelve “diabólico” cuando arranca una progresión secuencial que repite, de manera de un molino, la secuencia original ascendiendo cada vez una tercera menor. Veamos la secuencia “Teufelsmühle” en versión de Förster⁷¹.

figura 31

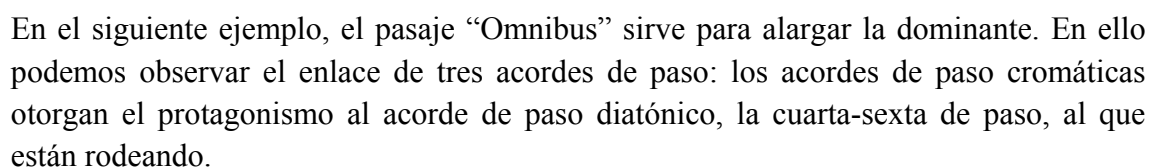
⁷¹ Förster, E.A. (1805). *Einleitung zum General-Bass*. Wien: Artaria.



Cabe mencionar que aunque hemos estudiado la progresión sobre un bajo cromático ascendente también aparece, aunque menos frecuente, el bajo cromático descendente gracias al intercambio de las voces en contraposición. La versión invertida de la progresión anterior que recibe de Yellin⁷² el nombre de “Omnibus” (también conocida como progresión “calza” por su aspecto en la partitura) es más inestable que la versión “Teufelsmühle”, ya que aquí el acorde cuarta-sexta de paso recae sobre una nota alterada, por lo tanto encarna al mismo tiempo el acorde de paso cromático.

figura 32

El enlace “Omnibus” en una progresión secuencial completa.



58º ejemplo: Schubert: Sonata para piano en la menor, D. 845, 1º movimiento

Ampliación de la dominante mediante intercambio cromático de voces.

⁷² Yellin, V.F. (1998). *The Omnibus Idea*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press.

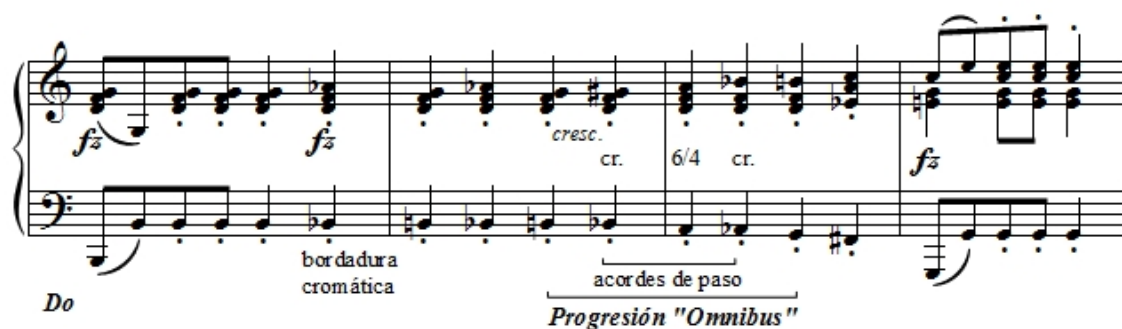
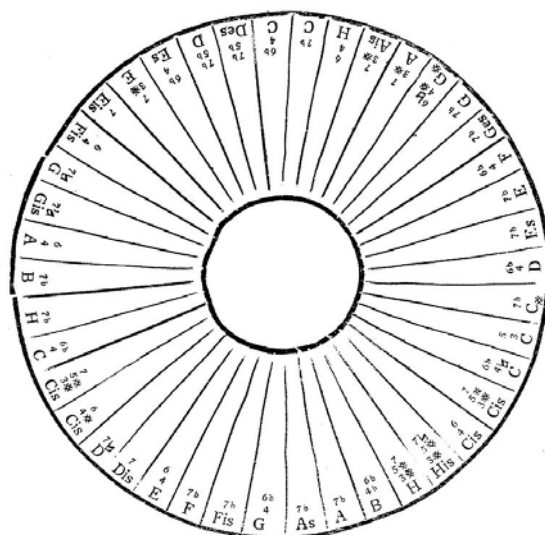


gráfico 1

El círculo cromático de notas de Vogler.

Vogler en su tratado de armonía titulado *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, editado en Mannheim en 1776, publicó un círculo cromático de notas con unos cifrados para los acordes formados sobre ellas. El círculo completo⁷³ contiene las tres posibles transposiciones de la secuencia "Teufelsmühle".



Las progresiones "Teufelsmühle" y "Omnibus" indican un nuevo tratamiento de la escala cromática.

b) El tratamiento de la escala cromática en el Romanticismo:



⁷³ Voglerscher Tonkreis. Teufelsmühle. Recuperado de https://de.wikipedia.org/wiki/Voglerscher_Tonkreis Consultado el 14 agosto 2015

La escala cromática romántica es independiente de la tonalidad. Cualquiera de sus notas puede desempeñar la función de nota de resolución, o sea, nota principal de la tonalidad establecida temporalmente (indicada con notas blancas) o por el contrario, convertirse en sensible (notas negras). El cambio de función de las notas durante el proceso modulante puede conllevar el cambio enarmónico de la nota.

De esta manera, el contenido de la obra, las ocurrencias tonales y armónicas se vuelven impredecibles.

59º ejemplo: Beethoven: Cuarteto de cuerda en fa mayor, op. 18 n° 1, 3º movimiento

a) Inicio del Trío

b) Sección final del el Trío

En el ejemplo anterior, Beethoven ejecuta la modulación cambiando la función de una única nota, la nota *do*. Al principio, ésta entra como el quinto grado de *fa mayor* y se convierte en el séptimo grado sensible de *reb mayor* por lo tanto pertenece a la función dominante en ambas tonalidades. El cambio consiste en convertir una nota principal en auxiliar inferior. El cambio de papel de la nota sólo puede confirmarse retrospectivamente después de que la resolución en *reb mayor* se haya producido.

El oyente está esperando que, al repetir el mismo tema, se repita la misma modulación pero Beethoven nos sorprende con una nueva modulación asignando al anterior *reb* el papel de cuarto grado alterado cambiándolo a *do#* para conducirlo a la dominante de *sol menor*. De esta manera, y otra vez retrospectivamente, el *do* se convierte en subdominante. Por lo tanto la expectativa del oyente queda frustrada.

Según Meyer⁷⁴ el efecto que tiene la música depende en gran medida de la frustración de expectativas originadas de las reglas preestablecidas del estilo –cuando estas no se cumplen– y también del discurso de la propia obra.

En el siguiente ejemplo, Liszt crea expectativas que quedan frustradas o diciendo de otra manera, mantiene el oyente en un estado de expectación mediante un discurso polivalente que no preestablece el porvenir tonal-armónico, sino que sorprende en cada momento.

60º ejemplo: Liszt: *Primer vals olvidado*

a) Primera exposición del tema



b) Segunda exposición del tema



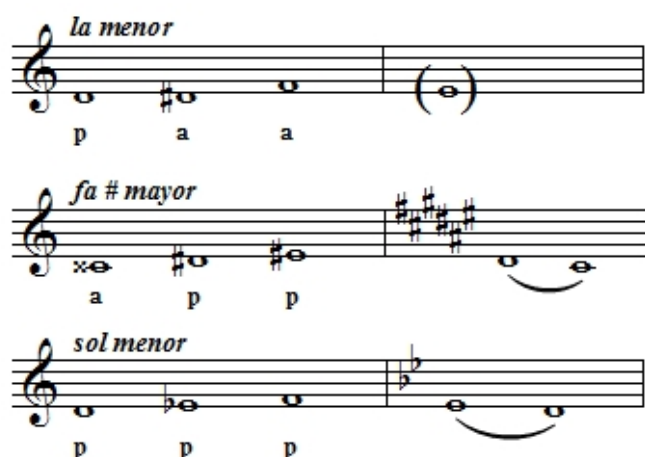
⁷⁴ Meyer, L. B. (2000). *El estilo en la música*. Madrid: Pirámide. p. 60

Cook, N. (1999). El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer. En *Revista Quodlibet*, n° 13, 90-105



El primer tema del vals de Liszt aparece dos veces en la obra, la tonalidad se establece ambas veces mediante el cambio de significado de la célula introductora. La siguiente figura muestra el papel de las tres notas iniciales según la tonalidad inicial tácita a base de la armadura y la introducción de la obra (véase 76° ejemplo, p. 126) y el cambio producido en ello por las tonalidades posteriores establecidas para exponer el tema.

figura 33



(Indicaremos el papel de las notas en la melodía mediante los siguientes símbolos: p – principal; a – auxiliar; las ligaduras indican una apoyatura.)

**61° ejemplo: Liszt: *Sunt lacrimae rerum* (En modo húngaro) "Años de peregrinaje"
Tercer año**





El inicio de *Sunt lacrimae rerum* (“Todo está sujeto al dolor”) es un excelente ejemplo de la ambigüedad tonal. Según la partitura, el inicio recae sobre una parte débil a modo de anacrusa, no obstante lleva un acento. Los calderones y las ligaduras sobre partes fuertes liberan la melodía del *metrum*. El acusado cromatismo y el fuerte contraste entre las tríadas producen un carácter sombrío y lúgubre que corresponde al título de la obra.

No se establece una tonalidad por lo que no se sabe cuáles son las notas principales y cuáles las auxiliares. El tema no desvela la función de las notas iniciales *fa* - *mi* y tampoco de las finales *la* - *sol#*. Las tríadas *la mayor* y *do# menor* –ésta última en posición de cuarta-sexta– se funden en un gesto ondulado sin que una de las dos tuviera supremacía sobre la otra, con ellas se junta la nota *fa*, no menos importante, que transforma la tríada *la mayor* en aumentada y el *sib* que forma parte de una tríada disminuida al que el *sol#* le completa con una sexta aumentada, por otra parte también podría sospecharse de un inicio en *sib menor*.

En la siguiente figura indicaremos las tríadas fundidas en este tema.

figura 34

¿cuál es la principal?
¿cuál es la acentuada?

disminuida
sib menor

la mayor
aumentada

do# menor
do# mayor

disminuida con 6ª aum

do# menor

la mayor

aumentada

¿cuál es la principal?

6.2.3-Cromatismo y armonía.

El cromatismo en la melodía o en el bajo puede repercutir sobre la armonización de los mismos: los acordes que los acompañan pueden sufrir modificaciones respecto a su estructura tradicional. Por otra parte, la armonización de las melodías cromáticas puede originarse o adaptarse a las mismas, dicho de otra manera, los procesos modulantes realizados en el sistema cromático, basados en el cambio de papel de las notas en la melodía pueden “vestirse” de una armonización más o menos autónoma.

62º ejemplo: Schumann: *Kinderszenen* (Escenas para niños) op.15, n° 5

Tema
♩ = 132
p

Repetición del Tema
a tempo

rit.

cadencia retardada

D

11

D

14

rit.

Repetición del Tema en nueva tonalidad

17

a tempo

cadencia suprimida

20

D

23

ri - tar - dan do

T

En la pieza de Schumann, las dos primeras versiones del tema acaban con una cadencia abierta para darle mayor dinamismo al discurso, además ambas cadencias están debilitadas mediante introducir en ellas notas auxiliares cromáticas. Podemos observar la gran sutileza de Schumann en la suspensión momentánea de la cadencia en el bajo y su retraso hasta el momento cuando en la voz superior ya se haya iniciado la siguiente frase. De esta manera, principios y finales se confunden. Esta vez el cambio de papel de las notas se produce sobre un enlace armónico, no obstante, las notas auxiliares cromáticas afectan sólo levemente el acorde dominante produciendo retardos. Sin embargo, el cambio en el orden de las últimas notas de la frase en el bajo (*si# - do#*) acompañado por el cambio de función de estas notas basta para realizar la modulación de *re mayor* a *fa mayor* (*do# - si#* se cambia a *do# - do* aunque según la posterior resolución, *do#* debería enarmonizarse a *reb*).

figura 35

Esquema de las cadencias del 62º ejemplo

Las ligaduras indican la resolución de las notas auxiliares cromáticas por movimiento de semitono.

1ª cadencia

V7 de paso V6 V5

D 6 7 5# - 6 5

D
Re

2ª cadencia

V7 de paso V5 V5

D 6 6 6 - 7 3

D
Re Fa

Las armonizaciones que sirven para resaltar el cromatismo pero carecen de un orden funcional se adaptan a la melodía.

En el siguiente ejemplo, Beethoven utiliza un fragmento cromático para enlazar dos temas. Las melodías cromáticas superpuestas resultan una serie de tríadas mayores a distancia de semitono. El diseño melódico prevaleciente se refleja en la escritura: el bajo del acorde *reb mayor* se presenta en forma de *do#* ajustándose al próximo *fa# menor* y anticipando la sensible de *re mayor*. Para “disimular” el movimiento paralelo en quintas, las tres voces no se desplazan al mismo tiempo, sino escalonadamente: las dos

superiores van adelantadas. Los acordes resultantes por el retraso del bajo también están en relación cromática.

El desplazamiento escalonado de las voces produce enlaces tonales: la pareja de acordes evoca la función dominante como si una tríada dominante se enlazaría con la cuarta - sexta cadencial (V - I^{6/4}) prometiendo *fa menor* y luego –por una progresión secuencial– *fa# menor*.

63º ejemplo: Beethoven: Cuarteto de cuerda en fa mayor, op. 18 nº 1, 4º movimiento

Do (fa 6/4) Reb = Do# (fa# 6/4) Re

Hull⁷⁵ sostiene que “la admisión de la octava dividida en doce grados iguales posibilita largas sucesiones de intervalos o acordes exactamente iguales en calidad, lo que constituye un nuevo principio armónico, capaz de amplias aplicaciones, que van desde la simple sugestión de un remoto sentimiento tonal al empleo de pasajes de una tonalidad intencionadamente imprecisa...”

Chopin recurre también a este tipo de enlace cromático desplazando por semitonos un acorde, o sea, enlazar acordes de relación de semitono exactamente iguales. Para ello elige un acorde que en sí fomenta la ambigüedad; el acorde de séptima disminuida. No obstante, el pasaje cromático reviste de giros tonales. Los recursos para ello son melódicos y armónicos. Por una parte, la melodía utiliza ornamentos diatónicos y está construida por una progresión secuencial. Por otra parte, al igual que Beethoven, Chopin desplaza las voces cromáticas escalonadamente de tal manera que el acorde simétrico aparezca sólo al final de cada motivo. Aparentemente, el tema está formado sobre un enlace cadencial completo. La cuatriada subdominante (II^{4/3}) es el resultado del retardo en la melodía principal mientras que el acorde de séptima de dominante (V⁷) aparece por la anticipación del siguiente acorde en el bajo. El enlace queda truncado por el acorde de séptima disminuida (III^{6#5}) que ocupa el lugar de la tríada tónica. A pesar de la resolución irregular del acorde de séptima de dominante, su presencia asienta con bastante fuerza la tonalidad en cada secuencia. Aún así, el constante descenso cromático

⁷⁵ Hull, A. (1914). *La Harmonía Moderna*. Madrid: Unión Musical Española.

desestabiliza la tonalidad, es decir, produce una fluctuación tonal: el oyente percibe una sensación tonal pero no es capaz de orientarse en el laberinto de las tonalidades fugaces.

64º ejemplo: Chopin: Mazurka en fa# menor, op.6 n° 1

La do# dis. si dis. la dis.
T S D (T) etc.

sol fa#
S D S D T

En el siguiente ejemplo una serie de acordes de séptima disminuida de relación cromática perturba la continuidad tonal mientras se realiza una modulación cromática de *re menor* a *lab mayor*. Al igual que Chopin en la *Mazurka op. 6*, también Liszt “disimula” el movimiento paralelo por retardos pero aquí estos no producen giros diatónicos, sino acordes cuatriadas de diferente estructura.

65º ejemplo: Liszt: Sonata en si menor

molto rit. p a tempo

re menor

dis. dis. dis.

dis. dis. dis.



La modulación se realiza mediante el último acorde de séptima disminuida sobre la sensible que comparten ambas tonalidades. Sin embargo, la escritura del acorde no pertenece a *re menor* ni tampoco a *lab mayor*, sino a la tonalidad de *fa*. Esta forma del acorde puede indicar una fase intermedia de la modulación (*fa mayor* es el relativo de *re menor* mientras que *fa menor* es el relativo de *lab mayor*) o puede surgir de la intención de Liszt de elegir una notación fácil de leer. (Recordemos que todas las inversiones del acorde de séptima disminuida son enarmónicas lo que posibilita la modulación entre tonalidades a distancia de tercera menor. [Véase p. 73])

figura 36

a) Esquema del 65º ejemplo



b) Significados del acorde modulante



El siguiente tema de Chopin en *fa menor* se construye sobre un bajo cromático descendente que crea cierta reminiscencia: podría tratarse de un recuerdo del “bajo doloroso” barroco⁷⁶. Sobre el bajo se construye una melodía cuya estructura primaria duplica la línea melódica cromática del bajo a distancia de una décima. La línea superior se convierte en un tema mediante la ornamentación y la estructura motivica elaborada por una progresión secuencial.

⁷⁶ El bajo doloroso barroco es una línea melódica en el bajo que desciende cromáticamente desde el primer grado hasta el quinto del modo menor. Los tratados contemporáneos la tenían en gran estimación considerándolo representante de la belleza en la música. Varias danzas se formaron sobre este bajo, entre ellas la chacona, la sarabanda y la pasacalle.

Tratándose de un cromatismo colorista que no pretende producir modulaciones, los acordes parecen formarse por azar como resultado de la superposición de líneas melódicas cromáticas descendientes en todas las voces. No obstante, al repetirse la frase, la cadencia desemboca en una nueva tonalidad (*la mayor*) que aparece inesperadamente para retornar en breve a la tonalidad original.

Cabe mencionar el inicio abierto de la pieza: el acorde tónica se encuentra en primera inversión como si la obra hubiera empezado ya antes y el pasaje cromático nos “pillaría” en el camino, un camino sin rumbo.

66° ejemplo: Chopin: Mazurka en fa menor, op. 68 n° 4

Andantino

sotto voce e legatissimo

fa menor

La mayor

Cabe recordar que en la armonía clásica cada acorde cuatriada tiene un único significado según el lugar que ocupa en la tonalidad a la que representa.

figura 37

Función que representan las diferentes cuatriadas utilizadas en la armonía clásica

V7 D I T II7 S V D II7 S V D VII D admite 4 tónicas

El cromatismo relega la tonalidad a un segundo plano por lo que las cuatriadas pueden ocupar cualquier lugar en el sistema cromático y su función reside en su calidad sonora producida por su estructura. El 66º ejemplo muestra este nuevo uso de las cuatriadas de estructuras variadas.

En la siguiente Mazurka en *la menor* se aumenta la sensación de iniciarse “in media res”. En la introducción al tema, la tónica soporta unas disonancias de las cuales destaca la quinta disminuida (*si - fa*) que anticipa el segundo grado inicial del tema (*si*). Tampoco aparece la tríada tónica habitual después de iniciar el tema. Al acorde del primer grado se ve sustituido por otras tríadas formadas sobre la tónica ($IV^{6/4}$ y VI^6) que comparten la sexta (*fa*) indicando que la tríada de estructura de sexta asume el protagonismo. De hecho, el pasaje cromático enlaza una serie de tríadas en inversión de sexta que al igual que en la Mazurka anterior, sólo tienen una función colorista en el camino hacia la dominante. Otra vez, las voces bajan escalonadamente por el retardo cromático de la sexta. Al repetir el tema, el cromatismo del enlace se enfatiza por la abundante *fioritura* también cromática.

67º ejemplo: Chopin: Mazurka en la menor, op. 17 n° 4

Lento, ma non troppo

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Lento, ma non troppo'. The first measure of the first system is marked 'pp sotto voce'. The second measure of the first system is marked 'espressivo'. The third measure of the first system is marked 'legato'. The fourth system includes a '6' marking. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

Sin duda, la sofisticación colma en el siguiente fragmento de Liszt que ilustra la desintegración de un tema –al principio con soporte tonal sólido– llegando al clímax durante el proceso de desarrollo mediante una progresión secuencial fuertemente cromática.

68° ejemplo: Liszt: *Las campanas de Ginebra* “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza

The musical score is for Liszt's 'Les Cloches de Genève' (First Year - Switzerland). It is in 2/4 time and starts with a piano (pp) dynamic. The score is divided into two systems. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. The second system continues the melodic and harmonic development. Annotations include 'tritono' (tritone) and '4ª justa' (fourth just) intervals, and specific notes like 'sol', 'dis.', 'fa#', and '(fa)'.

Las tonalidades insinuadas por las tríadas menores –que están en relación cromática (*sol menor*, *fa# menor*)– no se asientan por varias razones: en primer lugar van seguidas por acordes de séptima disminuida que descienden cromáticamente. Por otra parte, el bajo armónico insinúa un enlace diferente de lo que se realiza sobre ello: *sib - fa* indicaría una relación diatónica que no se realiza, posteriormente en la siguiente secuencia este bajo se “desafina” sustituyendo la cuarta justa por una cuarta aumentada *la - mib* y manifestando de esta manera la fuerte influencia de los acordes de séptima disminuida (el acorde de séptima disminuida se forma de dos quintas disminuidas). Cabe mencionar también que las tríadas que luchan por establecer tonalidades fugaces no están en estado fundamental. Al igual que en los ejemplos de Chopin, las voces descienden escalonadamente al enlazar los acordes de séptima disminuida. La resolución irregular de cada uno se colma en la suspensión de la séptima del primer acorde de séptima disminuida en la melodía principal y cuya resolución se retrasa hasta el pasaje cromático que ejerce de enlace entre las secuencias. El contraste constante de las cuartas justas y tritonos (cuarta aumentada o quinta disminuida) en las voces extremas afirma y niega en cada momento una sensación tonal, al final generalizando la inestabilidad.

figura 38

a) Esquema armónico del 68° ejemplo

sol: I⁶ III⁴_{3b} VI^{7b} fa#: I⁶ VI⁷₄ VII^{2#} fa: IV⁶₅ (VI^{7b}) II⁶₄ 3

T T S T S D S S³

El sutil deslizamiento en la segunda secuencia tiene consecuencias sobre la función del segundo acorde de la misma. No obstante, la percepción del orden funcional es muy débil a causa del fuerte cromatismo producido por la falta de resoluciones regulares y el cambio enarmónico indicado en el cuarto compás que prepara el posterior *fa menor*.

b) Conversión en clásico del enlace anterior mediante resoluciones regulares de los acordes disonantes

I III⁴_{3b} IV⁶ IV^{6#}₅ V⁶ I IV^{6#}₅ V VII^{2#} V

El siguiente ejemplo muestra cómo repercute el cromatismo sobre la estructura de las escalas mayor y menor tradicionales cambiando la función *per se* de sus notas. Por otra parte, la diferencia entre la escritura y la percepción auditiva indica que se generalizan las ambigüedades: en el momento de una tonalidad vagamente definida ya se piensa en la siguiente y más aun en su relación. Las tonalidades enlazadas están en relación de semitono aumentando de esta manera el cromatismo en un discurso de tonalidad fluctuante que produce momentos bitonales, incluso atonales.

69º ejemplo: Liszt: *Marcha fúnebre* “Años de peregrinaje” Tercer año

Andante maestoso, fúnebre

6

11

16

20

24

28



La obra se inicia con una tercera menor que en el tercer compás se completa a una tríada *la mayor*. La tercera y la quinta están fortalecidas por su nota auxiliar inferior (*sol#* y *si#* respectivamente). Según Keuler⁷⁷ el origen del sistema tonal radica en la capacidad de los intervallos de representar la tonalidad según el lugar que ocupan en la serie de armónicos. La nota fundamental y los primeros armónicos forman entre sí intervallos consonantes que a su vez forman la tríada mayor, fuente de la sensación tonal (véase también el capítulo 3., p. 31).

Sin embargo, Liszt ubica el fragmento inicial en *fa menor* en el que estas notas forman disonancias condicionales –segunda aumentada y quinta aumentada respectivamente– que se confirmarían sólo a condición de una resolución como tales, cosa que no ocurre. Por otra parte, el *la mayor* no se confirma con un enlace funcional tradicional, sino que se desenvuelve en un pasaje cromático. A esto hay que añadir el uso de un registro extremadamente grave en el que el oído humano no es capaz percibir con claridad la altura.

figura 39

a) Percepción del inicio a base del contenido tonal de los intervallos



b) Proceso imaginado de transformación del *mi menor* clásico (1, 2), su presentación real en la obra con armadura de *fa menor* (3), la modulación a *fa menor* (3) y el posterior transporte del tema a *fa menor* (4).

⁷⁷ Keuler, J. (1997). *Hangrendszerelmélet*. Debrecen Hungría: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola.

1. *mi menor clásico*

V

2. *mi menor transformado*

VI

3. *mi menor adaptado a fa menor*

VI-V

I-VII

modulación a fa menor

4. *fa menor cromático*

V

V

VI

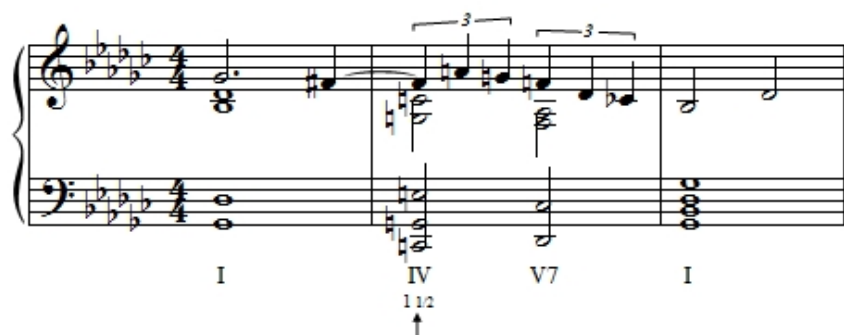
La transformación de la escala *mi menor* consiste por una parte, en bajar el cuarto grado (*lab*) y por la otra, dar el protagonismo al sexto grado (*do*) limitando el quinto grado (*si*) junto con el séptimo grado rebajado (*reb*) a la función auxiliar de éste, anticipando, de esta manera, algunas notas de *fa menor* que está presente virtualmente desde el principio mediante la armadura. La nueva tonalidad *fa menor* aparece en un pasaje cromático antes de que se realice la modulación mediante la entrada del tema en la nueva tonalidad. Tal recurso que podría denominarse “premodulación” es un claro antecedente del sistema bitonal de la música moderna.

La modulación se realiza mediante convertir la tónica de *mi menor* en sensible para conducirla a la tónica de *fa menor*. El tema se trasporta de *mi* a *fa menor* mediante una progresión secuencial irregular. El *fa menor* está bien configurado, no obstante se aumenta el cromatismo mediante notas de paso cromáticas. La doble bordadura enfatiza la dominante (*do*), sin embargo, al igual que en la primera secuencia, el sexto grado adquiere mayor peso que la dominante.

La transformación de la estructura tonal ejemplificado anteriormente sobre la escala puede extenderse sobre los acordes: cualquier acorde puede estar sustituido por otro de relación cromática con el sustituido. Hull⁷⁸ afirma que “... cualquier disonancia que se insinúe como si perteneciese a una tonalidad extraña, puede ser llevado al orden tonal de una tónica central mediante un movimiento conveniente de las partes y, de este modo, puede adquirir un nuevo y vital carácter.” Este fenómeno el autor lo denomina *método policromático* frecuente en obras del Romanticismo tardío de autores como Wagner o Richard Strauss.

⁷⁸ Ibidem pp. 22-23

70º ejemplo: Richard Strauss: *Ein Heldenleben* (Una vida de un héroe) (reducción al piano)



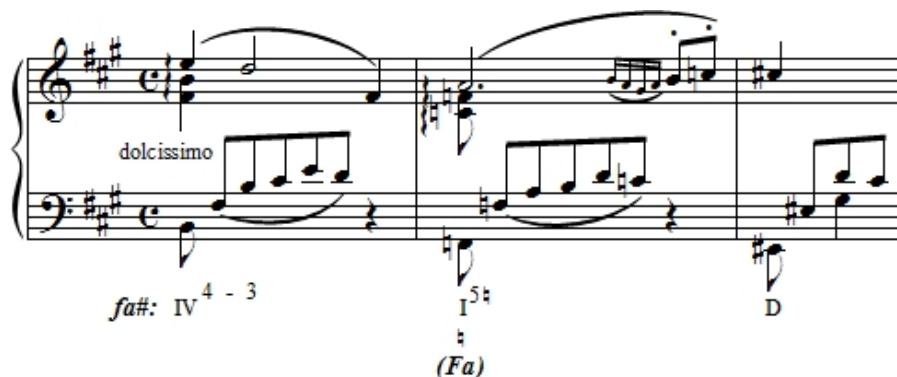
Tal como lo indica la flecha por debajo del bajo, en el fragmento anterior en *solb mayor* el acorde de cuarto grado ha sido “deslizado” un semitono más arriba, o sea, la subdominante ha sido prestada de *sol mayor*.

En los siguientes ejemplos el acorde extraño se produce por bajar con un semitono la tónica. Sibelius armoniza de esta manera el auxiliar superior del segundo grado (*fa*) sustituyendo el acorde *re mayor* por el *reb mayor* mientras que Liszt reemplaza el acorde tónica de *fa# menor* por el acorde *fa mayor* a base de la tercera común entre ambos. De esta manera consigue que el color se oscurezca debido a la anulación de dos sostenidos de la armadura de *fa# menor* y la sustitución de cuarta diatónica por la cuarta aumentada en el bajo armónico.

71º ejemplo: Sibelius: *Sinfonía n° 4*, 1º movimiento (reducción al piano)



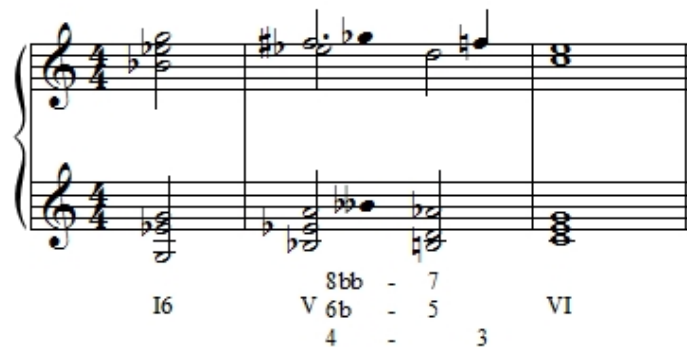
72º ejemplo: Liszt: *Sonata en si menor*



El siguiente ejemplo de Wagner muestra una cadencia rota en *mib mayor*. En ello podemos observar un acorde peculiar sobre la dominante (*sib*) cuya estructura se

produce mediante retrasar o sustituir las notas propias del acorde por sus auxiliares de semitono. Se trata de un acorde retardo que se resuelve en la siguiente dominante ya alterada (*si*) para realizar la cadencia rota. De esta manera, las notas comunes entre las dos dominantes se sustituyen por movimientos cromáticos. (En el siguiente capítulo nos ocuparemos más detenidamente con los acordes auxiliares.)

73º Ejemplo: Wagner: *La valquiria* (reducción al piano)



(Las notas negras indican el significado real de estas auxiliares según su posterior resolución. La estructura del acorde de retardo es idéntica con la cuarta – sexta cadencial que se encuentra aquí cromatizada.)

En resumen, el cromatismo enriquece los enlaces armónicos ofreciendo la posibilidad de formar nuevos acordes a base del cromatismo. A la medida de que las notas de la escala cromática adquieren igual importancia, cualquier acorde que se forma por superposición de terceras, es posible por lo que el compositor goza de una libertad antes desconocida a la hora de diseñar enlaces armónicos. El orden funcional se centra en la relación de semitono como base de la relación tensión-distensión. Cualquier nota o acorde puede desempeñar ambas funciones según el lugar que ocupa en el enlace.

A continuación ejemplificamos el nuevo concepto cromático en la relación de tensión y resolución.

figura 40

a) Resoluciones clásicas del acorde de séptima de dominante en el sistema diatónico



Las resoluciones clásicas se basan en la disonancia armónica de la quinta disminuida. Según el tipo de la cadencia, la disonancia puede suavizarse o intensificarse mediante el movimiento de semitono en el bajo. Las cadencias son: cadencia simple, cadencia rota, cadencia rota con acorde sustitutivo, cadencia rota prestada del modo menor homónimo, cadencia rota prestada del modo menor homónimo con acorde sustitutivo.

b) Resoluciones románticas del mismo acorde en el sistema cromático

VII⁶_{5#} I
Fa#

VII⁴₃ I⁶₃
re#

6# II I⁶₄
Si

V⁷_{6b} I⁶₄
sib

Las resoluciones enarmónicas del mismo acorde sirven para modular a diferentes tonalidades. El cambio enarmónico que produce nuevas disonancias, puede aumentar o reducir el cromatismo. Las notas que requieren una resolución por movimiento de semitono se comportan como las sensibles de la escala diatónica por lo que, generalizando el término, lo extendemos sobre todas las notas que se resuelven por movimiento de semitono.

En las dos primeras resoluciones todas las notas del acorde de tensión se comportan como sensibles mientras que en la tercera sólo son tres y en la última dos que se resuelven por semitono. La resolución más peculiar es la última, ya que convierte el acorde de tensión en un acorde de novena incompleta.

Cabe recordar que en la armonía romántica se disuelve la prohibición respecto la posición de los acordes por lo tanto la tríada de cuarta-sexta se convierte en un acorde autónomo.

En las figuras anteriores es el primer acorde que contiene las disonancias y por lo tanto representa la tensión. El sistema cromático permite que las notas y acordes cambien de función y los acordes representantes de resolución (las tónicas) se conviertan en portadores de tensión.

c) Modulación enarmónica con cambio de función de los acordes

T D = D T = D T

I V7 V^{6b} I⁶ VII⁶_{5b} I⁶

Do sib Re

(t – tensión; r – resolución)

74º ejemplo: Wagner: *El oro del Rin* (reducción al piano)

t r=t r

Mi sol#

75º ejemplo: Liszt: *Los cipreses de la Villa D'Este* 1 “Años de peregrinaje” Tercer año

a) Resolución del acorde de sexta aumentada en *mi menor*

f pesante un poco rall. p

mi: IV^{2#} S V⁶₄ D

a tempo

pp f

D T

b) Modulación cromática de *mi menor* a *reb mayor*:

Al repetirse el tema, el acorde de sexta aumentada se modifica a un acorde de séptima disminuida. Aunque la escritura indica mediante cambios enarmónicos que se está abandonando la región de *mi menor*, el oído no tiene información sobre ello y está a la expectativa de seguir en *mi menor* resolviendo el acorde de séptima disminuida. Sin embargo, esto no ocurre. El inesperado enlace de dos acordes disonantes no tiene significado en *mi menor* y tampoco en otra tonalidad por lo tanto se produce un momento de tonalidad suspendida o atonal. Sólo después de asentar el *reb mayor* puede interpretarse retrospectivamente el acorde de séptima incompleto sobre el *fa#* como dominante de *reb mayor* de la que destaca la presencia de la sensible en la voz superior (*do*) y la séptima de la dominante en el bajo (*fa#* actúa como *solb*). La tercera nota (*mi*) es la quinta elevada de la dominante mientras que la propia dominante (*lab*) está ausente.

El ejemplo muestra con claridad cómo se cambia la función de las notas y acordes durante un proceso modulante en el sistema cromático: en el fragmento a) el acorde de sexta aumentada se ha resuelto correctamente aunque la resolución se ha visto debilitada por la inusual posición de ambos acordes. En el fragmento b) el acorde de séptima disminuida va seguido por otro acorde de séptima que no actúa como una resolución y con lo que forma un enlace en el que el primero resulta más estable que el segundo. Este último se resuelve posteriormente estableciendo la nueva tonalidad.

Cabe mencionar que la relación de ambas tonalidades queda encubierta por el cambio enarmónico para sustituir *do# mayor* por *reb mayor* cuyo objetivo es facilitar la lectura. La modulación real de *mi* a *do#* es ascendente a tres quintas de distancia en el círculo de

quintas. A la nueva armadura se añaden las alteraciones producidas por cambio de modo (*mi menor - do# mayor*)⁷⁹.

En resumen, el cromatismo fundamenta la armonía romántica: todos los fenómenos armónicos están relacionados o se originan del cromatismo. Paulatinamente, la relación cromática de los acordes se vuelve más importante que su función por lo que al igual que las notas de la escala cromática, también los acordes se emancipan, o sea, adquieren igual importancia. De esta manera, la relación de dos acordes no se basa en la tensión y resolución, sino en la calidad sonora de ambos, su color y su grado de tensión.

6.3. La incertidumbre tonal

En el segundo capítulo hemos examinado los efectos producidos por el cromatismo sobre la tonalidad y hemos concluido que el cromatismo basado en la igualdad de las doce notas debilita la tonalidad. La escala cromática introduce el orden simétrico que carece de aquellos puntos de orientación que produce la alternancia de tonos y semitonos en la escala diatónica. Con la pérdida del poder regulador de la tonalidad los enlaces armónicos pueden fomentar y sostener periodos de inestabilidad tonal. Esta tendencia refleja la estética del Romanticismo.

El sistema cromático ofrece varios recursos para suspender momentáneamente la tonalidad mediante

- acordes simétricos
- resolución irregular de acordes disonantes
- suspensión de resolución de acordes disonantes
- acordes modificados por ornamentaciones melódicas cromáticas
- enlace cromático de acordes disonantes de diferente calidad sonora

Estos recursos, que hemos anticipado en los capítulos anteriores, pueden emplearse simultáneamente.

6.3.1-Acordes simétricos.

En los enlaces románticos adquieren mayor importancia aquellos acordes que pueden crear y mantener una incertidumbre tonal. Estos acordes son aquellos que poseen las cualidades del propio sistema tonal cromático, o sea, los acordes simétricos: la cuatriada de séptima disminuida y la tríada aumentada. Estos acordes tienen una propiedad común: contienen una disonancia condicionada, el intervalo disminuido y aumentado respectivamente, lo que produce que todas sus posiciones sean análogas enarmónicamente por lo que se potencian varias opciones de resolución de un mismo acorde.

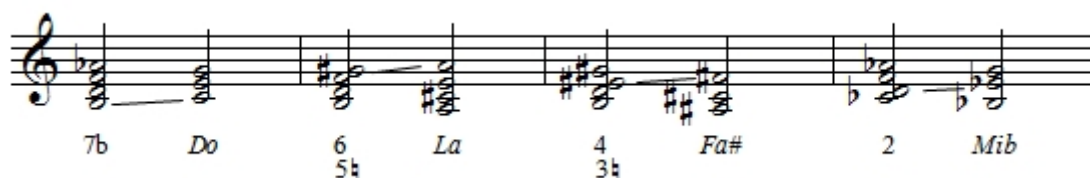
⁷⁹ Sobre la clasificación de la modulación véase Szekely (2006) pp. 143-148

En el siguiente apartado investigaremos el comportamiento de estos acordes.

Vamos a recordar el subcapítulo sobre el acorde de séptima disminuida en el primer capítulo.

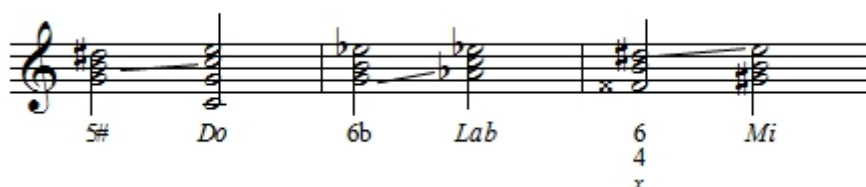
figura 41

a) El acorde de séptima disminuida (resolución clásica)

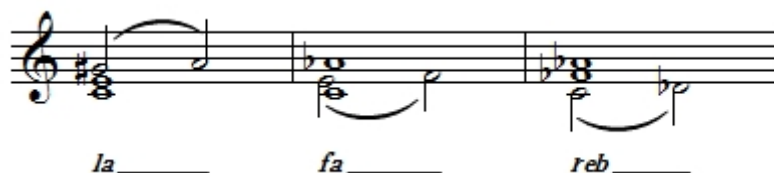


Repasemos también el subcapítulo sobre la triada aumentada.

b) La triada aumentada (resolución clásica en modo mayor)



c) La triada aumentada (resolución clásica en modo menor)



(La triada aumentada es acorde propio del modo menor armónico en el cual se forma sobre el tercer grado y está tratada como acorde apoyatura de la tónica.)

El acorde de séptima disminuida goza de uso frecuente desde el Clasicismo (véase capítulo 6.1.4. p. 72, ejemplos 27 y 28) sirviendo también en el Romanticismo para fomentar el cromatismo (véase capítulo 6.2.3. p. 106).

En el Romanticismo tardío, compositores como Franz Liszt y Richard Strauss, inician su obra con una introducción –como un “erese una vez” para el poema sinfónico– que sugiere un discurso que emerge desde la lejanía. Para crear esta atmósfera misteriosa se utilizan los acordes simétricos que la traducen al lenguaje de la música.

En el siguiente ejemplo, Liszt utiliza el acorde de séptima disminuida para la introducción del vals. En lugar de ofrecer alguna resolución o mostrar varias resoluciones, el compositor da la vuelta a la turca: convierte el acorde de séptima

disminuida, potencial portador de disonancias, en acorde principal mediante crear un acorde disonante –un acorde apoyatura– que se resuelve en él.

76º ejemplo: Liszt: *Primer vals olvidado*

Allegro

p
senza Ped.

La debilidad tonal del acorde de séptima disminuida queda eclipsada por una mayor debilidad que muestra el acorde apoyatura que muda su estructura según la posición del acorde de séptima disminuida y que aumenta la incertidumbre tonal. Su relación con el acorde de séptima disminuida se fortalece por las dos notas comunes que sirven como ejes para las dos apoyaturas cromáticas inferiores.

En el siguiente ejemplo, también de Liszt, el acorde de séptima disminuida está representado por el tritono, intervalo constructor del mismo que posee las mismas características que el acorde simétrico, o sea, sus inversiones son enarmónicas (la quinta disminuida es enarmónica con la cuarta aumentada), por lo tanto fomenta igualmente una incertidumbre tonal.

77º ejemplo: Liszt: *Sobre una lectura Dante – Fantasía casi Sonata*

Andante maestoso

f
poco rit.
pesante
dis.
dis.
D

lab

pesante

dis.

dis.

D

Più moto

poco rit.

Si

I7b=IV^{6b}_{5b}

mib

8va

8va

8va

cresc.

ff

IV7b

mib

=

VII7

sol

8va

rit. molto

Esta vez, Liszt realiza una cadencia en cada frase iniciada con un tritono. No obstante, en la progresión secuencial formada por las dos primeras frases, no recurre a la solución más evidente de resolver el acorde de séptima disminuida directamente, sino que realiza una resolución irregular –un enlace cromático de dos tríadas disminuidas– que le sirve para convertir una de las notas del tritono en dominante. La siguiente figura muestra que se trata de una resolución inversa con respecto a la resolución clásica.

figura 42

Primera cadencia en el 77º ejemplo

The image shows two musical staves illustrating different resolutions of a diminished seventh chord. The first staff, labeled 'resolución regular clásica', shows a sequence of chords: *sol: VII^{4#}₂ V⁷_# I*. The second staff, labeled 'resolución irregular', shows a sequence: *lab: V⁶⁻⁷₄₋₅ I* with figured bass *2# - 3* below the first chord. To the right, a third staff shows an appoggiatura: *ap. = III⁶_{5bb} 3*.

En la armonía clásica el acorde de séptima disminuida en la inversión de segunda no puede resolverse, ya que el acorde de primer grado se encontraría en la inversión cuarta-sexta por lo que no podría ejercer de tónica. Por ello, el acorde de séptima disminuida en la tercera inversión sirve de apoyatura para retardar la nota fundamental de la dominante (Szekely, 2006, p. 115) tal como lo muestra la resolución en *sol menor* en la figura 42. La resolución “inversa” que propone Liszt es tratar de auxiliares las demás notas sobre el bajo. El acorde apoyatura formada de esta manera es una tónica alterada en la tonalidad resultante *lab menor* que se encuentra en relación cromática con la tonalidad sustituida *sol menor* (véase resoluciones irregulares del acorde de séptima disminuida, p. 76).

Las posteriores modulaciones mediante la enarmonización del acorde de dominante secundaria con la subdominante de sexta aumentada y la enarmonía de las diferentes inversiones del acorde de séptima disminuida ya hemos estudiado anteriormente.

Los siguientes ejemplos muestran el uso frecuente que hace Liszt de la tríada aumentada para crear un inicio de incertidumbre tonal.

78º ejemplo: Liszt: Sinfonía Faust (reducción al piano)

The image shows a piano reduction of a passage from Liszt's Symphony Faust. The tempo is marked 'Lento assai'. The first system is in bass clef with a dynamic marking of *ff* followed by *p*. The second system is in treble clef with a dynamic marking of *p* and the word 'dolente' (sorrowful) written above the staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and accidentals.

En el siguiente ejemplo las ornamentaciones diatónicas –apoyaturas, bordaduras y notas de paso– indican tonalidades confirmadas o insinuadas fugazmente.

79º ejemplo: Liszt: *Marcha fúnebre “Años de peregrinaje” Tercer año*

The image displays four systems of musical notation for Liszt's 'Marcha fúnebre'. Each system consists of a piano (piano) staff and a vocal (cantata) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), indicating A major or F# minor. The time signature is common time (C). The notation includes various ornaments and dynamic markings:

- System 1:** The piano staff begins with a piano (*p*) and *espressivo* marking. The vocal staff has a *Do#* label under the first note.
- System 2:** The piano staff has an *esp.* (espressivo) marking. The vocal staff has a *doce* (dolce) marking at the end.
- System 3:** The piano staff has an *aum* (aumentado) marking. The vocal staff has a *fa#* label under the first note.
- System 4:** The piano staff has an *aum* (aumentado) marking. The vocal staff has a *re* label under the first note and a *T* (Tercer año) marking at the end.

En el siguiente ejemplo, en la introducción de la obra, Liszt juega con las diferentes posibles resoluciones de la tríada aumentada tratando una de sus notas como sensible. Aparecen en orden el *mib menor*, el *solb mayor* y el *re mayor*. No obstante, no apuesta por ninguna de estas tonalidades, sino que acaba la introducción con la tríada aumentada que actúa como un signo de interrogación. Sin embargo, la escritura no se adapta a las tonalidades indicadas arriba, sino a la tonalidad representada por armadura. En el último pasaje la apoyatura sobre la futura dominante (*mib - re*) prepara la tonalidad *sol menor* establecida al iniciar el tema, tonalidad de la que la tríada aumentada en cuestión es un acorde propio.

La escritura peculiar de la introducción se ve justificada cuando el tiple inicial aparece como tema principal de la obra.

80º ejemplo: Liszt: *Los cipreses de la Villa d'Este* 2 “Años de peregrinaje” Tercer año

Andante

mf

f

sempre legato

dim

p

un poco cresc.

rinforz.

rall.

molto accentuato

f

figura 43

Resoluciones de la tríada aumentada en el 80º ejemplo.



El esquema (figura 43) muestra que Liszt aprovecha la enarmonía de las diferentes posiciones de la tríada aumentada.

81º ejemplo: *Liszt: Csárdás macabre*

Allegro

p marcato

8^{va}

p

poco a

poco cresc. *più cresc.*



En el ejemplo anterior Liszt forma una melodía alrededor de la tríada aumentada. Al principio el tema parece ser conducido a una determinada tonalidad. Sin embargo, al repetirlo por una progresión secuencial, la melodía se reduce a la tríada aumentada rodeada por sus notas auxiliares cromáticas. De esta manera, la tríada aumentada asume el protagonismo mientras que las tríadas menores que aparecen de manera accidental a consecuencia de las bordaduras cromáticas (*do# menor* y *sib menor* respectivamente), quedan en un segundo plano.

6.3.2-Resolución irregular y suspensión de la resolución de acordes disonantes.

En los capítulos anteriores hemos tratado el efecto causado por la resolución irregular de los acordes disonantes. Mientras la resolución irregular de los acordes puede afectar o no el orden funcional (véanse los ejemplos 29 - 31 y 75/b), la suspensión de la resolución fomenta una incertidumbre tonal. La forma más extendida de suspender la resolución es enlazar una serie de acordes de relación cromática y de estructura idónea (véase subcapítulo 6.2.3. p.106. ejemplos 63 - 68).

Los siguientes ejemplos muestran el proceso durante el cual se neutraliza paulatinamente una tonalidad asentada mediante resoluciones irregulares o suspendidas.

82º ejemplo: *Liszt: Primer vals olvidado*

a)



Three systems of musical notation for piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a long melodic line in the right hand with a slur over the first four measures, and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A label 'D' is placed below the first system. The second system continues the melodic line with slurs and includes a 'dis.' (dissonance) label below the right hand. The third system shows the continuation of the melodic line and accompaniment, with another 'dis.' label below the right hand.

b)

Two systems of musical notation for piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system includes a '8va' (octave) marking above the right hand. The left hand has a more active eighth-note accompaniment. Labels 'Fa# pedal D' and 'T' are placed below the first system. The second system continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand, with a 'D' label below the second system.

The figure displays five systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various chords and melodic lines with slurs and ties. The first system has a 'T' label below the bass staff. The second system has a 'dis.' label below the bass staff. The third system has a 'S' label below the bass staff. The fourth system has a '?' label below the bass staff. The fifth system has a comma label below the bass staff.

La figura 44 a) ejemplifica el enlace cromático descendente que se viste de suceso de tonos debido al cambio de posición de los acordes que se ajustan a un bajo ascendente.

figura 44

a)

escala cromática

escala de tonos

Fa#: V⁶ - 6⁴ - 5
D

III 7 - 7⁴
Tdis. 5 - 5⁴

IV 7⁴
Sdis.

VII 2
Ddis.

La fusión de semitonos y tonos se ve fortalecida al repetir el tema que, después de enlazar una serie de acordes de relación cromática se acaba con un acorde formado de tonos (*re# - mi# y la - si*).

b)

resoluciones irregulares

enlace cromático de acordes disonantes

V⁷

III⁶_{5, 3}

VII²

IV⁶₅

VII^{4x}₂

Fa#: D

T pedal

dis.

dis.

?

?

El enlace acompaña a una melodía en la que se alternan un semitono y un tono. La importancia del tono en el lenguaje de Liszt demuestra el pensamiento innovador del compositor. Esta melodía representa la escala octatónica utilizada en estilos posteriores por Debussy y Bartók⁸⁰. También se denomina escala de igual distancias 2:1 en la que 2 indica el tono y 1 el semitono (un tono equivale a dos semitonos).

c) Tema formado de la escala octatónica

escala octatónica 1 : 2

trasporte

de la octatónica

nuevo transporte de la octatónica

⁸⁰ Lendvay, E. (1955). *Bartók stilusa*. Budapest Hungría: Zeneműkiadó Vállalat. p. 209

La escala octatónica tiene dos trasportes. Liszt agota todas las trasposiciones durante el enlace armónico ascendente. Los acordes reflejan la estructura de la escala octatónica: el primer fragmento aprovecha las tríadas disminuidas de relación de semitono que se forman de las notas de la escala sobre los dos primeros grados (*si# - re# - fa#* y *do# - mi - sol* respectivamente) mientras que el segundo fragmento se centra en los tonos y acaba con un acorde formado de cinco notas correlativas de la escala, las mismas que forman la melodía a la que acompaña (*re# - mi# - fa# - sol# - la*).

La fusión de tonos y semitonos aparece también en otra obra de Liszt. En el siguiente fragmento, al final del tema, se enlazan dos acordes de séptima disminuida en relación cromática que se repiten a modo de una progresión secuencial ascendente a distancia de tercera menor. De esta manera los acordes de séptima disminuida se alinean sobre los grados de la escala octatónica. La suspensión de la resolución de los acordes disonantes disuelve la tonalidad inicial *sol menor*. La apoyatura diatónica al final del tiple (*la - sol*) que insinúa el *sol menor* y el paso de cuarta diatónica en el bajo (*solb - reb*) que, a cambio, sugiere *sib menor*, no despejan tampoco la duda sobre la tonalidad, ya que todas estas notas forman parte de la escala octatónica.

83º ejemplo: Liszt: Sonata en si menor



6.3.3-Enlace cromático de acordes disonantes.

El enlace de acordes tradicional se basa en la relación de tensión y resolución de los mismos. En el Clasicismo se inicia un proceso para aumentar la tensión del primer acorde mediante convertirlo en cuatriada e incorporar en ello cada vez más notas que se resuelven por movimiento de semitono. Esta tendencia prosigue en el Romanticismo produciendo que también el segundo acorde se convierta en cuatriada. La relación cromática de ambas cuatriadas depende de las funciones que ambas desempeñan según la cual la relación cromática de dos acordes cuatriadas

- puede estar regulada por el orden funcional y proceder para resolver las tensiones del primer acorde
- puede consistir en un ornamento melódico armonizado produciendo un acorde disonante (acorde auxiliar) a partir del posterior acorde de resolución
- puede basarse en la igualdad de ambos acordes cuatriadas de diferente calidad sonora suspendiendo el proceso de tensión – resolución

La armonía como materia de estudios nace en el barroco junto con la práctica de bajo continuo, no obstante es el Clasicismo cuando el diseño armónico se adhiere al diseño formal de la obra y adquiere mayor importancia que el diseño melódico. A partir del Clasicismo la melodía se origina y se adapta al esquema armónico de la obra. No obstante, la ornamentación melódica, las notas extrañas que participan en ella pueden tener una repercusión mayor o menor sobre los acordes (Szekely, 2006, p. 84) que consiste en

- modificar la estructura del acorde
- producir nuevos acordes de función ornamental
- sustituir un acorde por otro

En el Romanticismo tardío, la excesiva ornamentación de la melodía, el uso de notas de paso, apoyaturas y bordaduras cromáticas, y su resolución retardada o irregular modifica la estructura tradicional de los acordes y produce acordes peculiares de estructura novedosa. La repercusión de la melodía cromática sobre los acordes es especialmente notable en la música vocal, en primer lugar en las óperas de Richard Wagner.

Szelényi⁸¹ sostiene: “El orden funcional, como principio absoluto, delimita notablemente las posibilidades de expresar un contenido emocional en una línea melódica.” Y prosigue así: “Los compositores románticos a menudo suavizan la fuerza reguladora de la función de los acordes aun cuando el enlace armónico obedece al orden funcional. Lo que el compositor romántico pretende es aparentar que la resolución de un acorde no está predeterminada, sino que se forma por la necesidad de la expresión emocional por lo que, para conseguir su objetivo, “esconde” el valor funcional de los acordes bajo la superficie de ornamentaciones melódicas cromáticas abundantes para que la resolución se produzca de manera indetectable.” Las ornamentaciones melódicas cromáticas surten mayor efecto cuando las disonancias se colocan sobre partes o fracciones fuertes y se prolongan durante un largo tiempo. Los acordes resultantes pueden denominarse acordes auxiliares.

El acorde auxiliar es aquel del que todas sus notas se conducen por un movimiento de semitono a las notas del acorde de resolución. En el Clasicismo el acorde auxiliar se forma mediante alterar las notas del primer acorde para que la resolución del mismo se produzca mediante un movimiento cromático en todas las voces (véase su capítulo 6.1.3. p. 62). En la armonía romántica el enlace funcional no está predeterminado; el primer acorde se crea a partir del acorde de resolución utilizando las notas auxiliares de este último. De esta manera, el acorde disonante puede adaptar estructuras muy variopintas. Se considera que esta técnica de construcción de acordes fue inventada por Richard Wagner. El inicio de su ópera “Tristan e Isolda” fue y sigue siendo objeto de estudios musicológicos y armónicos acerca de este fenómeno.

⁸¹ Szelényi, I. (1965). *A romantikus zene harmóniavilága*. Budapest Hungría: Zeneműkiadó Vállalat. p. 157 [Traducción de la autora].

No obstante, encontramos un claro antecedente de dicha técnica en Schumann. El lied “Im wunderschönen Monat Mai” es el ejemplo de ambigüedad tonal por antonomasia. El inicio con acorde apoyatura crea una atmósfera misteriosa, enigmática. Schumann insinúa varias tonalidades entre las que fluctúa todo el discurso sin apostar por ninguna de ellas. La obra no se empieza y tampoco se termina con acorde tónica dejando abierta la forma con la sensación de que el tema emerge desde la lejanía a donde vuelve a sumergir con un final suspendido.

84º ejemplo: Schumann: Im wunderschönen Monat Mai "Dichterliebe" op. 48 n° 1

Lento, tierno

prefiguración del tema *reiteración (¿búsqueda?)*

¿qué tonalidad es?
¿Re mayor? ¿si menor?

abierto

tema *reiteración (afirmación)*

Im wun - der-schö-nen Mo-nat Mai, als al - le Knos - pen

S D T cerrado
La mayor

desarrollo modulante *secuencia*

spran-gen, da ist in mei - nem Her - zen die Lie - be auf - ge -

S D T S D
si menor

12

gan - gen.

final = principio

12

T S D S D

Re mayor ¿principio o final? ¿fa# menor? ¿do# frigio?

El plan tonal del lied está fuertemente vinculado con el discurso. La forma abierta proviene de la confusión de principios y finales, acompañada por la tonalidad fluctuante. El único enlace cadencial cerrado que podría determinar la tonalidad y concluir el discurso en *la mayor* se encuentra precisamente al principio del tema acompañando el motivo inicial. El proceso de desarrollo, durante el cual aparecen las tonalidades *si menor* y *re mayor* insinuadas en la introducción, queda interrumpido, no conduce a ninguna conclusión. La reaparición de la introducción pianística invita a repetir el lied de manera de un *perpetuum mobile*, ya que el *fa# menor* insinuado al final de la parte pianística no se confirma, o sea, no aparece acorde tónica del mismo. El enlace final podría entenderse como una cadencia frigia, no obstante, debemos descartar esta posibilidad, ya que el mundo armónico del lied no es modal, todas las tonalidades aparecen mediante un enlace funcional.

Antes de estudiar el siguiente fragmento, paramos para hacer una reflexión sobre la progresión secuencial como técnica compositiva que, en concreto, pertenece a las técnicas de desarrollo motivico (Szekely, 2004a: 20-22). La progresión secuencial consta de un motivo, un giro melódico-armónico, que se somete a una serie de imitaciones para desarrollar a partir de ello un tema más largo. En el Barroco es el recurso principal para el desarrollo motivico y sirve tanto para el diseño melódico como para la modulación. En el Clasicismo cede ante la técnica de variación aunque sigue sirviendo para pasajes modulantes sobre todo en las secciones de desarrollo. Sin embargo, en el Romanticismo recupera su protagonismo. Bass (1999, p. 17) argumenta:

Las progresiones armónicas se adaptan perfectamente al estilo romántico, tanto técnicamente (...) como en lo conceptual, porque en el movimiento sistemático de unas alturas a otras reproduce de manera muy gráfica la búsqueda continua de fines elusivos e inalcanzables que es la encarnación del espíritu romántico. Desde movimientos enteros de Schubert o de Schumann hasta los extensos pasajes de los poemas sinfónicos de Liszt o de los dramas musicales wagnerianos, el papel de las progresiones es tan importante que sin ellas esta música sería prácticamente inimaginable.

La afirmación de Bass se ve justificada por numerosos ejemplos de nuestro trabajo. Las progresiones secuenciales románticas rara vez son diatónicas, en ellos el cromatismo

casi siempre está presente. Eso sí, en las secuencias, el cromatismo puede limitarse a colorear la melodía y/o las voces armónicas –como por ejemplo en la Mazurka de Chopin citada en el 64º ejemplo– o servir para la modulación como en algunas de las obras citadas de Liszt como el 124º ejemplo. En el primero la secuencia corresponde a la tradicional imitación tonal mientras que en el segundo se realiza la imitación real. No obstante, ambos coinciden en la claridad tonal.

La expansión del cromatismo y el relego de la tonalidad a un segundo plano afecta también la progresión secuencial. La modificación leve de las secuencias mediante el aumento del cromatismo conduce a la desintegración del patrón con el fin de desestabilizar la tonalidad (Bass: *ibidem* p. 40). La desintegración se produce por el movimiento desfasado de las voces entre sí. Este procedimiento secuencial será fundamental en el desarrollo motivico en Debussy.

Ahora veamos el mencionado inicio de la ópera de Wagner, también presentado por Bass (*ibidem* p. 44) para ejemplificar lo que él describe como “el desmoronamiento gradual de la regularidad y previsibilidad de los procedimientos tonales clásicos”.

El tema, el motivo inicial, obedece al orden funcional, sin embargo las apoyaturas acentuadas y alargadas modifican la estructura de los acordes produciendo estructuras peculiares. El cifrado nos indica los retardos producidos por las notas auxiliares acentuadas y/o alargadas.

85º ejemplo: Wagner: *Tristán e Isolda* (reducción al piano)

The image displays a piano reduction of the opening of Wagner's *Tristan und Isolde*. The score is written for piano (pp) and features a complex chromatic progression. Below the musical notation, three sequences are identified and labeled with Roman numerals and fingerings.

Primera secuencia

Measure	Chord	Fingering
1	Ia	6 - 5
2	IV 4	6#
3	V 4# - 5	7
4	Mi?	6 - 5
5	do	6#

Segunda secuencia

Measure	Chord	Fingering
6	IV 4	2# - 3
7	S	2# - 3

Tercera secuencia

Measure	Chord	Fingering
8	V 4# - 5	7
9	Sol? mib?	?
10	mi	7
11	V 4# - 5	7

Vamos a comparar las tres secuencias que forman la progresión. El motivo inicial, en el que podríamos señalar como punto de orientación, la repetición de la segunda menor

descendente de la célula inicial en el bajo a modo de un eco (*fa - mi*), a pesar de que no concluye con la tónica muestra el *la menor* con claridad. La segunda secuencia parece una fiel imitación de la primera, no obstante la primera nota inicia el desfase: melódicamente parece iniciarse una secuencia ascendente por movimiento conjunto (la primera nota pasa de *la* a *si* mientras que el plan tonal moduladorio realiza modulaciones a distancia de terceras. No obstante, la segunda secuencia aparenta normalidad como si el “desliz” de la primera nota hubiera sido un accidente. Pronto nos damos cuenta de que la sexta mayor (*si - sol#*) que momentáneamente insinúa el *mi mayor* en realidad es la séptima disminuida sobre la sensible de *do menor* (*si - lab*). Sin embargo, la tercera secuencia es totalmente desconcertante. El inicio se transporta a una tercera menor ascendente (como si Wagner quisiera seguir la modulación ascendente de una tercera menor: *la - do - mib*) pero inmediatamente se alarga el cromatismo –el giro cromático descendente de la célula inicial se forma de una nota de más– con lo que el final de la misma sigue insinuando la secuencia de grados conjuntos (apuntando a *re menor*), pero sorprendentemente, esta vez el bajo sustituye la repetición por eco por un trasporte independiente de la melodía (*do - si* en lugar de *sib - la*) que produce el acorde “desintegrado” –con ataque marcado *sf*–, de reminiscencias *la menor*, donde se pierde el rumbo respecto a la tonalidad porque otra vez se alarga el tiple cromático, porque el acorde es irresoluble o, todo lo contrario, se ofrecen demasiadas posibilidades de resolución. El final en *mi menor*, o sea, que la frase acabará en la tonalidad de la dominante clásica, es lo que menos hubiéramos esperado.

Vamos a ver cada una de las voces armónicas que forman la progresión secuencial.

figura 45

Bajo

3ª menor 3ª MAYOR dominante

Tenor (Relleno del bajo)

3ª menor 3ª menor 3ª MAYOR variado (alargado)

Relación entre el bajo y el tenor

tritono tritono 4ª justa

Tema (Inicio en el contralto)

variado (alargado)

Contratema (Tema continuación en el soprano)

3ª menor

3ª MAYOR

variado (alargado)

3ª menor

Relación de las partes del tema (Soprano y contralto)

4ª justa

4ª justa

tritono

Volvamos a ver el 73º ejemplo donde Wagner resuelve las auxiliares de modo de apoyatura. Las apoyaturas melódicas forman una suerte de acorde retardo parecido al acorde de cuarta-sexta cadencial. Veámoslo otra vez:

86º Ejemplo: Wagner: *La valquiria* (reducción al piano)

Mib mayor I6

8bb - 7

V 6b - 5

4 - 3

VI

En el siguiente ejemplo, la serie de notas de paso cromáticas y diatónicas que aparecen simultáneamente en varias voces sobre el bajo (*mib*) borran por completo el contorno del acorde de tensión cuya identidad queda oculta.

87º ejemplo: Wagner: *Tristán e Isolda* (reducción)

El acorde auxiliar completamente cromático se resuelve en *re mayor* ejerciendo de dominante de sexta aumentada. No obstante, las dos diferentes alteraciones del segundo grado que aparecen simultáneamente (*mib* y *mi#*) crean cierta confusión en la percepción del acorde.

figura 46

En el siguiente ejemplo Beethoven forma un acorde auxiliar para el acorde de séptima de dominante sobre *do*. Los movimientos cromáticos se equilibran por la nota común que aumenta la coherencia del enlace. Aunque en el bajo se encuentra la subdominante elevada (*si*), el acorde auxiliar no tiene significado como acorde autónomo. Cabe mencionar que el citado fragmento está en *sib mayor* por lo tanto el acorde principal es una dominante secundaria representante de tensión. Sin embargo, el acorde auxiliar le otorga el papel de acorde principal en el enlace inicial.

88° ejemplo: Beethoven: Cuarteto de cuerda en mib mayor, op. 127, 4° movimiento



Volvamos a examinar el 76° ejemplo donde, al igual que Beethoven, Liszt crea un acorde auxiliar para un acorde representante de tensión en sí. Esta vez se trata de un acorde de séptima disminuida a la que Liszt agrega el acorde auxiliar formado por apoyaturas cromáticas y notas comunes. Éste se adapta a las diferentes posiciones del acorde principal que aparecen durante el curso de la introducción de la obra. El acorde auxiliar adapta estructuras que en la armonía clásica pertenecían a acordes autónomos de determinada función (véase figura 37) pero que en el Romanticismo perdieron su explicitud.

figura 47

a) Esquema del 76° ejemplo: Liszt: Primer vals olvidado



Mientras que el acorde de séptima disminuida es estable y sólo muda de posición, el acorde auxiliar cambia de notas. Cabe mencionar que Liszt escribe el acorde auxiliar para una lectura fácil adaptándolo a la armadura y mostrando con claridad su estructura de acorde de séptima. Por ello sustituye la nota auxiliar *fa doble sostenido* por *sol*.

b) Significado y resolución clásica de los acordes auxiliares de la obra de Liszt



La transcripción clásica del acorde auxiliar desvela que se trata de un tema formado por una progresión secuencial a distancia de terceras menores que proviene de la estructura de séptima disminuida del acorde principal.

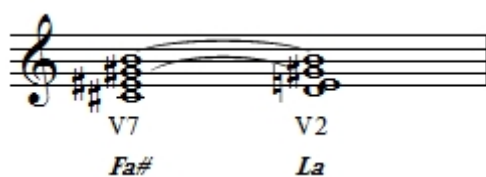
El siguiente fragmento muestra el segundo tema de la misma obra de Liszt. Este tema gira alrededor de un acorde de séptima de dominante enfatizado por un acorde bordadura que se forma de las bordaduras simultáneas en diferentes voces. A ello se añaden las bordaduras de la melodía sin mayor repercusión sobre los acordes. Ambos acordes tienen una estructura de dominante séptima. No obstante, el segundo acorde no llega a gozar de igualdad con el primero, ya que el enlace se produce en la tonalidad del primer acorde (*fa# mayor*) indicada por la armadura, enfatizada por la disposición y la posición acentuada del primer acorde y las ornamentaciones diatónicas en la segunda mitad de la melodía sobre un pedal dominante (*do#*).

89º ejemplo: Liszt: Primer vals olvidado



figura 48

Estructura de los acordes del enlace



No obstante, el enlace en sí se basa en la igualdad de los acordes disonantes, fenómeno de lo que hablaremos a continuación.

La transición al tercer tema es un nuevo ejemplo sobre el significado relativo de las notas. El fragmento a) muestra que cuando a una nota auxiliar se le agregan otras auxiliares más fuertes, la primera se convierte en nota principal del acorde.

90º ejemplo: Liszt: *Primer vals olvidado*

a)

fa: V7b — 6 VII7 4# - 5
2# - 3

cambio enarmónico

ap. - apoyatura; prc. - principal

El cifrado indica que la nota inicial *reb* primero aparece como apoyatura produciendo el retardo de la sexta del acorde, para convertirse luego en una nota propia del siguiente acorde siendo su séptima mientras aparecen otras auxiliares en las voces graves. El cambio enarmónico de *reb* a *do#* indica que el sospechado *fa menor* cederá a una nueva tonalidad.

En el fragmento b) la modulación se realiza mediante el cambio de la función de las notas que puede ser tanto la causa como la consecuencia de la transformación paulatina del acorde. El cambio de función de las notas del bajo, que hemos indicado, se ve intensificado por las apoyaturas cambiantes en la voz superior.

b)

tónica tónica sensible = tónica
sol = Fa#



En el siguiente ejemplo el protagonista es un acorde de séptima disminuida. En principio éste será resuelto de manera de un acorde auxiliar. No obstante, por la influencia del tema principal (véase 80º ejemplo) la estructura disminuida se modifica: durante la transición hacia la reexposición algunas de sus notas se van cambiando por sus auxiliares limitando las notas comunes entre ambos acordes. De esta manera el acorde de séptima disminuida se lo sustituye por otros acordes de función diferente.

91º ejemplo: Liszt: Los cipreses de la Villa d'Este 2 "Años de peregrinaje" Tercer año

ff

molto dim.

pp

figura 49

Esquema del 91º ejemplo

enlace original enlaces modificados cambio de función

aux prcp aux prcp aux prcp = aux prcp

(aux - acorde auxiliar; prcp - acorde principal)

Significado real de los acordes auxiliares:

Fa: VII² V⁷ IV^{4/3} V⁷ ? V⁷ = mi: IV^{6/5} D

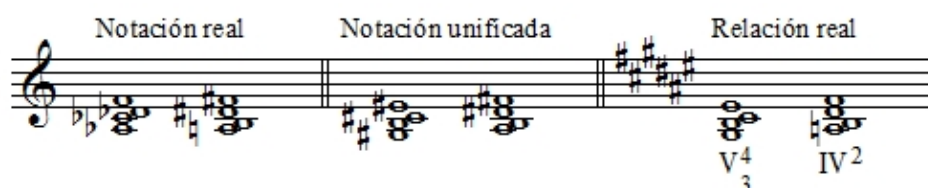
Los nuevos acordes que sustituyen el acorde de séptima disminuida (VII²) tienen diferentes significados: el primero es una subdominante (IV^{4/3}), mientras que la segunda forma carece de significado. El acorde principal de estructura de dominante séptima establece la tonalidad *fa mayor* que posteriormente se cambia mediante una modulación enarmónica a *mi menor*, sugerido ya anteriormente por la armadura, cambiando el acorde principal (V⁷) a una subdominante auxiliar (IV^{6/5} de sexta aumentada).

Los ejemplos 76, 77, 82 y 89 mostraban cómo las cuatriadas enlazadas adquieren igual rango en el enlace cromático prescindiendo de la relación funcional de tensión y resolución. Los acordes los cualificamos a base de su estructura. En el siguiente ejemplo las cuatriadas enlazadas tienen la misma estructura por lo tanto gozan de absoluta igualdad. No obstante, el enlace causa una remota sensación tonal no sólo por la estructura de dominante séptima de los acordes, sino su relación diatónica que se manifiesta si unificamos la escritura para una armadura común.

92º ejemplo: *Fauré: Barcarola op. 44 n° 4*

figura 50

a) Significado real de los acordes



b) La escala formada por las notas de ambos acordes



No obstante la relación diatónica de los dos acordes no se manifiesta, por una parte, porque se encuentran en un ambiente tonal extraño (la armadura es de *lab mayor*), por la otra, porque su orden funcional es “errónea”, ya que según las reglas de la armonía clásica la subdominante debe preceder a la dominante y no viceversa. Por lo tanto, ambos acordes gozan de absoluta igualdad con respecto a su función y sólo se diferencian por su calidad sonora originada de su estructura al margen de la tonalidad que pierde su función reguladora.

6.4. La relación de tercera

En los capítulos anteriores hemos examinado la expansión del cromatismo y su efecto sobre el sistema tonal y hemos llegado a la conclusión de que en la armonía romántica la relación cromática ocupa el lugar de la relación de quinta en el orden funcional de los acordes. En los enlaces armónicos adquieren una gran importancia los acordes simétricos como el acorde de séptima disminuida y la tríada mayor que plantean una organización tonal - armónica nueva ofreciendo la posibilidad de enlazar acordes y tonalidades de relación de tercera.

En este capítulo estudiamos la relación de tercera de acordes y su efecto sobre el orden funcional clásico.

La relación de tercera de acordes en la música romántica se desarrolla en tres direcciones:

1) Los enlaces de tercera diatónica suscitan una reminiscencia modal fomentando el neomodalismo.

2) La continuación de construcción por super- y subposición de terceras aumenta el número de acordes de la misma función formando un grupo de acordes sustitutivos cada vez mayor y que debilita las fronteras entre las funciones.

3) La relación de tercera se extiende sobre el sistema cromático. La alteración transforma la relación diatónica basada en las notas comunes en una relación cromática. El objetivo del enriquecimiento estructural de acordes a base del cromatismo coincide con el objetivo del neomodalismo (cuan más modos, más colores; cuan más alteración armónica más estructuras, o sea, más colores).

6.4.1-El origen modal de la relación de tercera de acordes.

Durante la evolución histórica de la armonía la relación de tercera tenía diferentes funciones en los enlaces armónicos. En la armonía modal propia de la música renacentista los diferentes tipos de enlace gozan de igualdad. Se enlazan con igual frecuencia los acordes de distancia de segunda, tercera y quinta auténtica y plagal, propios del sistema tonal diatónico⁸².

93º ejemplo: *Palestrina: Com' in più negre*

The image shows a musical score for a vocal piece by Palestrina. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "per cui sua pre - da a mor - te ne con - du - ce". Below the staff, a series of Roman numerals indicates the functional relationships between the chords: I, V, II, VII, IV, V, III, II, V. A bracket under the numerals II, VII, IV, V, III, II is labeled "relaciones de tercera".

La armonía clásica deja de lado los enlaces de tercera estableciendo el orden funcional entre tríadas vecinas en el círculo de quintas. No obstante, en determinados enlaces las tríadas principales pueden sustituirse por su relativo paralelo, o sea, por un acorde a distancia de tercera menor inferior: la subdominante sobre el cuarto grado se sustituye por el acorde del segundo grado y en la cadencia rota el acorde tónica por el acorde del sexto grado. Sin embargo, el uso de estos acordes sustitutivos está restringido: el acorde del segundo grado sólo se usa en primera inversión para guardar el cuarto grado de la escala en el bajo mientras que la cadencia rota diatónica actúa como una reminiscencia modal. El acorde sobre el tercer grado no se utiliza, ya que no puede desempeñar una sola función por compartir dos notas tanto con el acorde tónica como con la dominante.

El acorde del sexto grado tiene una aplicación especial en el enlace de las tríadas tónica y subdominante. El objetivo es convertir el bajo en una melodía mediante una figuración (Szekely, 2006, p. 44). En este enlace el acorde de sexto grado tiene carácter

⁸² Bárdos, L. (1979). *Modális harmóniak*. Budapest Hungría: Zeneműkiadó Vállalat. pp. 13-16

de paso, no obstante suaviza la tensión entre la tónica y la subdominante por compartir dos notas con ambas.

figura 51



Las tríadas secundarias, como el acorde de sexto y de tercer grado, pueden sustituir cualquiera de las dos tríadas con la que comparten notas comunes por lo tanto tienen doble función.

figura 52



La multifunción de estos acordes es notable en la armonización de corales de Bach en las que se funde la armonía tonal con la modal.

94º ejemplo: *Bach: O Herre Gott, dein gottlichs Wort (Coral)*



Beethoven descubre que en los enlaces tónica –dominante y tónica– subdominante, los acordes intercalados que dividen la quinta en dos terceras y comparten notas comunes con ambas principales, apagan la tensión funcional. Para Beethoven la serie de acordes de relación de tercera diatónica representa la simetría –dentro del sistema tonal diatónico– que, al igual que el cromatismo, conduce a una inestabilidad tonal: el oyente pierde el punto de orientación.

La ambigüedad del círculo de terceras consiste en que el proceso modulante puede iniciarse en cualquier punto de la cadena.

figura 53

Descendente

mayores
menores

Do la Fa re Sib sol Mib do

I VI IV IV IV IV IV etc.

Ascendente

mayores
menores

Do mi Sol si Re fa# La do#

I III V V V V V etc.

El siguiente ejemplo demuestra que – tal como lo muestra la figura 48 – el descenso por terceras al mismo tiempo produce el descenso en el círculo de quintas –*la - re - sol - do - fa*– que se interrumpe en el punto culminante de la progresión como si se dudaría entre seguir bajando o volver a la tonalidad inicial *la mayor*. Sin embargo, Beethoven sigue descendiendo al *sib mayor* llegando a la tonalidad más lejana respecto a *la mayor* inicial, abarcando así todo el sistema cromático.

95º ejemplo: Beethoven: Sonata “Hammerklavier” op.106 n° 2, 4º movimiento

La I VI IV Re I VI IV Sol I VI

accel. *ff* Prestissimo

IV Do I VI IV Fa I VI Re? La?

Allegro risoluto *pp* dim rit.

Sib V

Muy parecido es el siguiente ejemplo. La interrupción del descenso aquí ocurre al final. Al enlazar dos acordes a distancia de tercera mayor la progresión se acaba en una nueva tonalidad (*do mayor*) que de nuevo guarda relación cromática con la inicial (*reb mayor*).

96º ejemplo: Beethoven: Cuarteto en fa mayor, op. 18 nº 1, 4º movimiento

sf sf sf sf sf sf sf

sf sf sf sf sf sf sf

sf sf sf sf sf sf sf p

Reb I VI IV IV VI IV VI V# 16/4 Do V7
sib I Solb I mib I Dob I (mi) Labb = Sol

En el enlace de tríadas de relación de tercera, todos los acordes tienen la misma función, o sea, el mismo grado de tensión. Por lo tanto no se puede hablar de modulación en sentido clásico por mucho que se “viaje” en el círculo de quintas, ya que igualmente se mueve también en un círculo de terceras. Recordemos que la modulación clásica se realiza mediante introducir una disonancia en forma de una dominante secundaria en la tonalidad de partida que se convierte en la dominante propia de la nueva tonalidad. La modulación clásica tiene por lo tanto un elemento cromático que fomenta la tensión que se resuelve al confirmar la nueva tonalidad.

La inestabilidad producida por la repetitividad de la progresión de terceras se refleja también en la escritura: lo que importa no es la tonalidad momentánea, sino la meta, la tonalidad que será establecida posteriormente. Por lo tanto la forma de escribir los acordes indica el cambio de su papel mucho antes de que el acorde adquiriera su nuevo significado: en el fragmento a) en el tercer compás el bajo es *solb*, que corresponde a la serie de acordes en relación de tercera, pero la misma nota en la segunda voz aparece como *fa#*, indicando el posterior *mi menor*, una tonalidad de paso que requiere un cambio enarmónico completo del acorde *dob mayor* para convertirlo en su dominante. El enlace de la dominante de *mi menor* con la dominante de *do mayor* es un enlace cromático. La ruptura con la diatonía se ve ocultada por el acorde intercalado, la cuarta-sexta cadencial de *mi menor*. (El cambio enarmónico de los acordes *dob mayor* y *labb mayor* sirve para facilitar la lectura.)

El fragmento de la sinfonía de Schubert se inicia con una serie acordes de relación de tercera diatónica. No obstante, el final vuelve cromático a consecuencia del cambio de la tríada del séptimo grado para “corregir” su estructura disminuida.

97º ejemplo: Schubert: Sinfonía nº 6, 4º movimiento (reducción al piano)

The musical score shows a piano reduction of Schubert's Symphony No. 6, 4th movement. It features a sequence of chords in 2/4 time. The first four measures show a diatonic progression of thirds: I (C major), VI (F major), IV (D major), and II (B minor). The fifth measure introduces a chromatic change with a VII 5# (F# major) chord, which is marked with a forte (f) dynamic. The sixth measure is a V (C major) chord, also marked with a forte (f) dynamic. The seventh measure is an I (C major) chord. Below the staff, the chords are labeled with Roman numerals: I, VI, IV, II, VII 5#, V, I. A bracket under the VII 5# and V chords is labeled 'Si' and 'Sol' respectively, indicating the notes Si and Sol.

Beethoven aprovecha la relación de tercera también para ascender en el círculo de quintas. En el citado cuarteto encontramos la cadena de terceras tanto ascendente como descendente.

Scherzo
Allegro molto

p *tr* *f* *tr* *f* *tr*

p *p* *p* *p*

Fa *(sol)* *la* *Do*

p *p* *p* *p*

Lab *fa* *Reb* *(mib)*

fa *V* *pp*

Tal como se ha dicho anteriormente, los acordes relativos de tercera pueden sustituirse. El origen de la sustitución entre acordes de relación de tercera se remonta a la armonía clásica: recordemos que la tríada de segundo grado se utiliza con mayor frecuencia como subdominante que la tríada principal sobre el cuarto grado.

En la armonía romántica la sustitución se amplía abarcando cada vez un mayor número de acordes borrando de esta manera el límite entre las diferentes funciones.

99º ejemplo: Liszt: Sonata en si menor

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a figured bass line below. The first system shows a tonic pedal point in the bass with a 5th degree (I 5) and a 6th degree (VI 6/5). The second system shows a tonic pedal point in the bass with a 6th degree (IV 6/4) and a 2nd degree (II 4/2).

El inicio del segundo tema de la *Sonata* de Liszt muestra una paulatina ampliación del acorde tónica. La ampliación se realiza mediante subposición de terceras tal como lo muestra el cifrado: al acorde de primer grado se le añade la sexta, posteriormente el acorde tónica permuta su quinta a la cuarta y al final se le añade la segunda. La ampliación no afecta la función tónica, enfatizada por la nota pedal en el bajo.

figura 54

Ampliación de la tónica

The image shows a musical score for the expansion of the tonic chord. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a figured bass line below. The first system shows two chords: I (T) and VI7 (T). The second system shows two chords: IV (S) and II7 (S). The bass line shows a tonic pedal point (T) under the first two chords and a tonic pedal point (T) under the last two chords.

Los acordes IV y II podrían tratarse como subdominantes, no obstante, el desplazamiento en el círculo de terceras neutraliza la tensión funcional. A ello se suma la nota pedal que mantiene la tónica durante el enlace.

Liszt inicia su obra *El valle de Obermann* directamente con la tónica ampliada de esta manera.

100º ejemplo: Liszt: *El valle de Obermann* “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza



En el siguiente ejemplo los acordes sustitutivos IV^6_4 y VI^6 preceden el acorde tónica sobre el primer grado (*la menor*) albergando una posibilidad de compartir la función tónica con la tonalidad de la subdominante (*re menor*), posibilidad que se aprovecha para enlazar la segunda frase modulante con la reexposición de la primera.

En la tonalidad inicial *la menor* se anticipa la posterior inflexión a *re menor* mediante la sexta napolitana *sib* y la bordadura *do#* que ornamenta la nota *re* que junto al *fa* domina el inicio del tema.

Por otra parte, el plan tonal de la obra conecta tres de las cuatro tonalidades paralelas: *la menor*, *do mayor* y *mib mayor* aunque las dos últimas que participan en el proceso modulante de la parte central no están confirmadas.

(Mientras la relación entre *la menor* y *do mayor* es diatónica, entre el *do mayor* y el *mib mayor* la relación es cromática. Sobre la relación de tercera cromática hablaremos en el siguiente subcapítulo.)

101º ejemplo: Chopin: *Mazurka en la menor*, op.7 n° 2

la IV^6_4 VI^6 I

14 *a tempo* *p* Do IV 6# V

21 *cresc.* Mib II 6# II 6 3b V 2 incertidumbre tonal re menor T la menor

28 *a tempo*

(La modulación en el segundo fragmento de la segunda frase se realiza durante el descenso cromático de un acorde. Las voces no descienden al mismo tiempo lo cual produce acordes extraños por azar que junto con el cromatismo producen una incertidumbre tonal. Sobre este tipo de enlaces véanse los ejemplos 64, 66, 67, extraídos de otras *Mazurkas* de Chopin.)

102º ejemplo: Chopin: *Mazurka en la menor, op. 17 n° 4*

Lento, ma non troppo

pp sotto voce *espressivo* *legato*

6 6 6 VI 6 IV 6 2 3 4 T pedal

Do? la



La Mazurka en *la menor* del anterior ejemplo se inicia de la misma manera que la anterior: en la introducción la función tónica se ve representada por una serie de acordes sustitutivos formados sobre la tónica como, en orden, los acordes II^2 (incompleto), VI^6 , IV^4 mientras que la tríada tónica en estado fundamental no aparece. La cadencia tradicional conclusiva en *la menor* llega mucho más adelante al final de la larga frase binaria. El desarrollo del tema se forma de nuevo de una progresión cromática en la que aparecen acordes ajenos a esta tonalidad. Así que al principio no se sabe la tonalidad de la obra, ya que cada compás sugiere una tonalidad diferente. Al iniciar la segunda semifrase, en la repetición del tema la melodía contiene aún más cromatismos, gracias a los ornamentos, que aumentan la incertidumbre tonal.

En el siguiente ejemplo de Liszt la superposición de terceras en la construcción da como resultado que seis de las siete notas de la escala diatónica participen en la formación de un acorde. La única nota la que no contiene es la tónica, ya que este acorde representa tensión. Su función está perfilada por la sensible en el bajo: mientras el tiple alterna la quinta y la nota fundamental de la dominante, las demás voces ejecutan un trino diatónico (bordadura) sobre la propia dominante y su séptima.

103º ejemplo: Liszt: *Angelus!* “Años de peregrinaje” Tercer año

a) Inicio



Las notas añadidas por las bordaduras producen que el acorde de séptima de dominante se aumente por ambos lados: por superposición con la novena mayor y por subposición con el tercer grado.

figura 55

Ampliación de la dominante y su empleo en la obra



Mientras en la primera versión de la figura introductora predominan las notas del acorde de séptima de dominante, el posterior desarrollo de la figura, en primer lugar el cambio del bajo, demuestra que las notas gozan de igual rango. Por lo tanto, se difumina el límite entre la dominante y la subdominante fundiéndose ambas funciones en una con el fin de representar la tensión armónica. Efectivamente, la melodía que introduce el tema principal se forma de las notas del acorde del segundo grado. La tensión del “poliacorde” se matiza mediante el cromatismo que afecta los acordes del séptimo y tercer grado.

b) Introducción

Andante pietoso

una corda *p dolce*

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system is marked "Andante pietoso" and "una corda p dolce". The piano part features a series of chords and single notes, while the bass part has a more active line with eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece, marked "p sempre e legato". The piano part continues with chords, and the bass part has a more active line with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.



El papel destacado de la tríada del tercer grado y el enlace del acorde del segundo grado con la tónica crean una atmósfera arcaica mediante reminiscencias modales.

Liszt emplea el mismo procedimiento también en el *Primer vals olvidado*. Las notas añadidas a la dominante por super- y suposición de terceras aparecen en giros melódicos formados por apoyaturas diatónicas. No obstante, todas las notas de la dominante extendida por super- y subposición de tercera gozan de igual rango como lo muestra el cambio de papel melódico de la novena del acorde (*re#*) que aparece como apoyatura para convertirse luego en nota principal ejerciendo de apoyatura la sensible.

104º ejemplo: Liszt: *Primer vals olvidado*

ap - apoyatura; *ap crom* - apoyatura cromática

En el Romanticismo tardío cada vez es más frecuente el uso del acorde de novena como resultado de la continuación de construcción por terceras. De esta manera se juntan con un acorde cualquiera unas notas nuevas que en la armonía clásica pertenecieron a un

acorde de función diferente. Por lo tanto, el acorde de novena fomenta la fusión de diferentes funciones tonales.

En el siguiente ejemplo en *fa mayor*, la melodía (*do - mi*) y el giro final del acompañamiento (*do - mi - sol*) enfatiza las notas de la dominante en un acorde tónica mientras que la melodía sobre el siguiente acorde subdominante se inicia con un giro perteneciente al acorde tónica (*la - sol - fa*). No obstante, la ampliación del acorde y el uso libre de todas las notas que lo forman no perturba el orden funcional reflejado por el bajo armónico.

105º ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*

Fa: I 9 en primera inversión *II 9 en primera inversión*

El siguiente ejemplo muestra una cadencia de Chopin en la que se aumenta la dominante por subposición de terceras. La dominante resultante es un acorde de novena sobre el tercer grado. Sin embargo, la tercera añadida por debajo no funciona como la nota fundamental del acorde, sino como una sexta añadida por lo que nunca se encuentra en el bajo para no debilitar la función dominante.

106º ejemplo: *Chopin: Balada en fa mayor, op. 38*

Fa: V 6 I V 6 I

El choque entre el tercer grado (la sexta añadida) y la séptima de la dominante le da un sabor especial a este acorde.

Aunque no es muy frecuente pero podemos encontrar ejemplos en los que la construcción de terceras se completa produciendo acordes de onceava y treceava.

107º ejemplo: Grieg: *Dichterlos*

Wohl trüben Tränen die den Blick, so hell und rein, lässt tief in Leid ein streg Geschick dich schauhin-ein,

si menor $D \begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ T $\overbrace{\text{secuencia en } mi \text{ menor}}^{\text{si}}$

El fragmento citado del lied de Grieg muestra cómo se funden todas funciones en un acorde de onceava que contiene seis de las siete notas de la escala diatónica: la melodía se inicia con un giro sobre la tónica *si*, el acorde que inicia el tema usa la tónica como séptima de una “torre” de terceras subpuestas que forman la subdominante II^7 hasta que entra la dominante en el bajo. El enlace se repite por progresión secuencial en *mi menor*. Podríamos sospechar que la tónica es un retardo alargado de la sensible que entra en la melodía tan fugazmente que no repercute sobre el acompañamiento, sin embargo, completa la dominante. En el siguiente ejemplo ocurre lo mismo y, aunque Wagner indica con mayor claridad el papel de retardo de la tónica en al acorde dominante, la sensación de superposición de dos acordes, dominante y subdominante, es mayor por lo que Kuth (1923, p. 403) cree notar rasgos impresionísticos en este enlace.

Intentamos indicar el juego enredoso de voces mediante notas de paso que cambia leve pero constantemente la estructura de la dominante que se crece y decrece entre la estructura de séptima y onceava (no indicamos el cambio final del bajo también mediante una nota de paso). En dos momentos aparecen también acordes cuarta-sexta de paso (en el compás 5 del ejemplo y sobre la nota de paso en el bajo “sol”).

108º ejemplo: Wagner: *Tristan e Isolda*

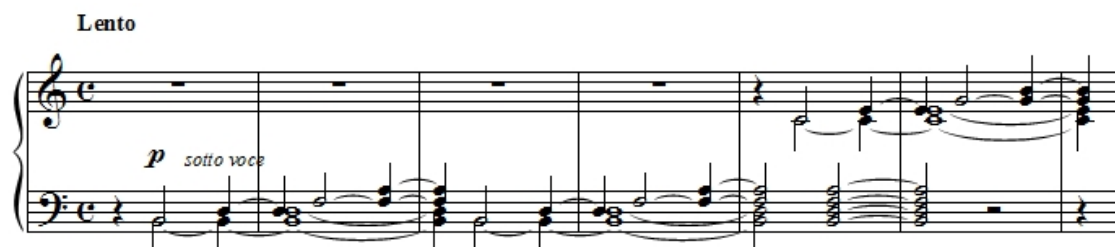
dich

D 9 7 5 11 3 4 5 4 3



En el siguiente ejemplo podemos observar una construcción de terceras completa, o sea, que abarca todas las notas naturales. El acorde resultante, que inicia la obra, carece de sentido armónicamente, su función es expresiva: Liszt pretende representar el sonido terrorífico de la fanfarria del Día del Juicio.

109º ejemplo: *Liszt: Ossa arida*



En el siguiente ejemplo podemos observar cómo se funden las funciones de dominante y subdominante en un acorde sustitutivo y podemos concluir que más que las notas, lo que determina la función de tal acorde es su conducción expresada por el bajo armónico. No obstante, el inicio del tema también se ve marcado por la conducción de la tríada de segundo grado (como parte de la dominante) al primero –ambas arpegiadas– que causa reminiscencias modales.

En la cadencia de la frase la cuarta - sexta cadencial de *si mayor* se sustituye por su relativo superior *re mayor* para formar un punto culminante. La cadencia se repite por una progresión secuencial variada en *si mayor*. Tratándose de dos tonalidades mayores, el enlace de estos acordes sustitutivos es cromático. Por lo tanto el ejemplo también muestra la expansión del cromatismo sobre la relación de tercera.

110° ejemplo: Liszt: *Las campanas de Ginebra* “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza

The musical score is for Liszt's 'Les Cloches de Genève' (First Year - Switzerland). It is written in 6/8 time and the key of D major (two sharps). The score consists of four systems of piano and bass staves. The first system begins with the instruction 'pp sempre' and includes notes Si, D, T, and D. The second system includes the instruction 'cresc.' and notes T and D?S?. The third system includes the instruction 'Salt.' and 'espressivo', with notes Re and D. The fourth system includes the instruction 'ritenuto molto' and notes Re, Si, and D. The piece concludes with a final chord (T) marked with a 4-measure rest.

Para distinguir la relación de tercera menor de otro tipo de relaciones, los acordes y tonalidades de relación de tercera menor se denominan paralelos (por ejemplo, *do mayor* y *la menor* son relativos paralelos).

Aquí las tonalidades paralelas se enlazan directamente sin necesidad de un proceso modulante. El vínculo entre ellas es la nota común (*fa#*) y el cromatismo (*re - re#*).

figura 56

Esquema armónico del 110° ejemplo

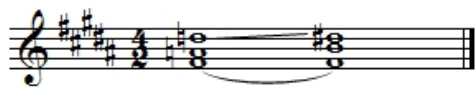
a) Cambio de función del acorde VII³⁴



(Salt – Subdominante alterada)

Podemos observar que la sustitución del acorde de resolución no modifica las características del enlace que consta de una nota común, pasos cromáticos y un paso de tono. Lo mismo caracteriza el enlace de los propios acordes relativos sustitutivos.

b) Enlace de acordes sustitutivos paralelos de relación cromática



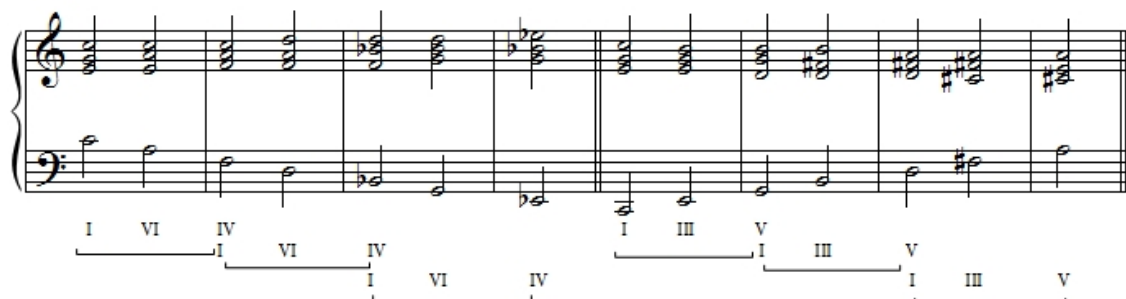
6.4.3-Acordes paralelos cromáticos.

La obra de Liszt nos lleva de nuevo al terreno del cromatismo que es la causa y la consecuencia de enlazar acordes relativos de la misma especie.

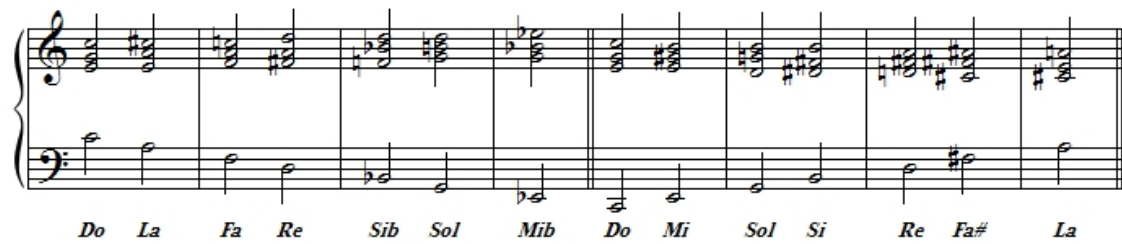
La cadena de terceras diatónica que utilizó Beethoven en la *Sonata “Hammerklavier”* (véase 95º ejemplo) se cromatiza de la siguiente manera:

figura 57

a) Círculo de terceras diatónico

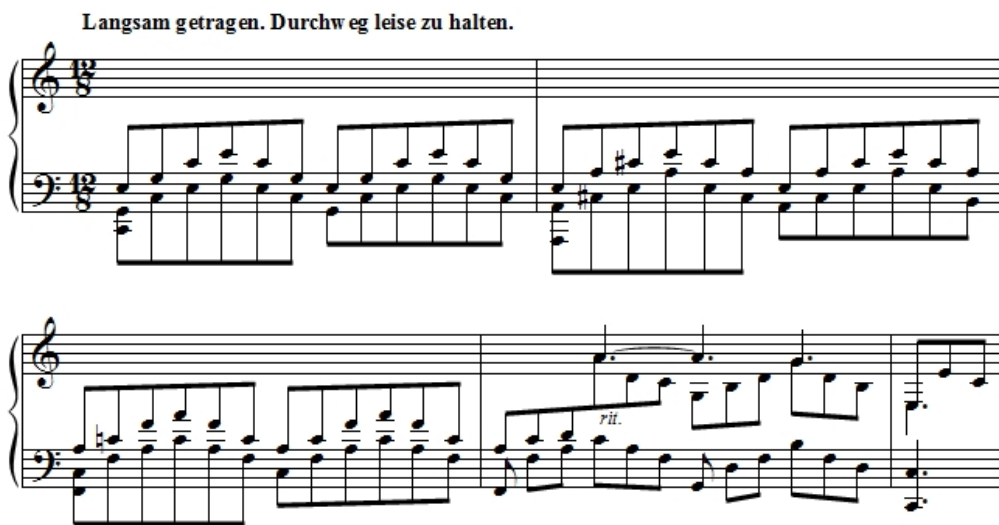


b) Círculo de tercercas cromático



Y justo así se empieza el tercer movimiento de la *Fantasia* para piano de Schumann.

111º ejemplo: Schumann: *Fantasia en do mayor, op. 17, 3º movimiento*



El término “paralelo” en caso de tonalidades se asocia con la relación de un modo mayor y otro menor que se forman de las mismas notas, o sea, tienen la misma armadura. El cromatismo produce que la estructura de la tonalidad y con ello la de los acordes pueda modificarse. Webster⁸³ sostiene que el plan tonal de la forma sonata en Schubert es enormemente amplia, en parte porque “Schubert acepta plenamente los modos mayor y menor como representaciones igualmente válidas de la tónica”.

De esta manera, las tónicas relativas pueden adaptar cualquier modo. Enlazando ambas de la misma estructura (mayor con mayor o menor con menor) se aumenta el cromatismo mientras, por otra parte, el enlace adquiere homogeneidad.

figura 58

Enlace de paralelos

⁸³ Webster, J. (1997). La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms. En *Revista Quodlibet* n° 7, 59



El enlace cromático de acordes paralelos sustitutivos se remonta al uso de dominantes secundarias en la armonía clásica: el elemento cromático siempre está presente cuando el acorde alterado se ve precedido por el principal inalterado. No obstante, no es frecuente que el bajo enfatice la relación de tercera, sino generalmente subraya el cambio cromático apuntando hacia la resolución del acorde alterado.

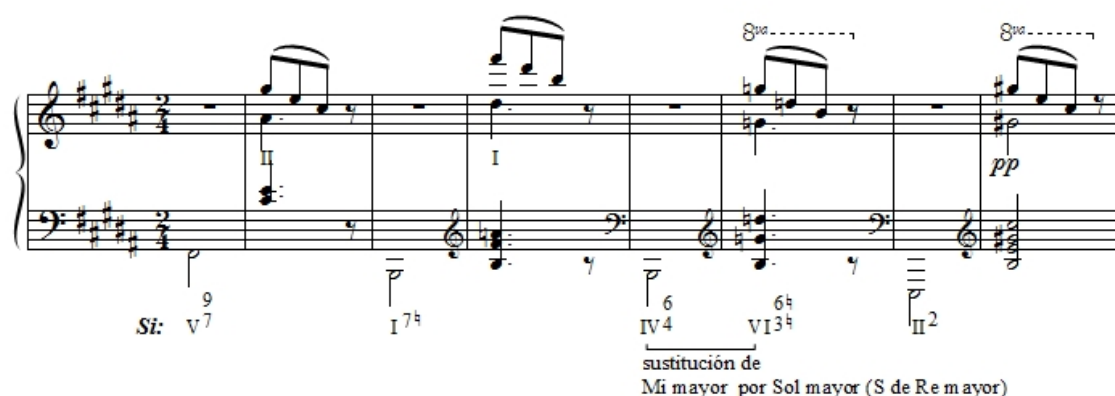
figura 59



El enlace directo de los acordes paralelos cromáticos es un recurso frecuente en la armonía romántica. También lo es la sustitución de un acorde por su paralelo cromático. El objetivo en ambos casos es aumentar el cromatismo y producir un fuerte cambio de color armónico: el aumento de notas elevadas produce un sentido de luz mientras rebajando las notas ocurre lo contrario.

Veamos algunos ejemplos.

112º ejemplo: Liszt: *Las campanas de Ginebra* “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza



En la coda de la obra, Liszt sustituye la subdominante de *si mayor* por la prestada de su relativo *re mayor*.

En el 113º ejemplo en *la mayor*, Schubert enlaza dos acordes paralelos, sustitutivos cromáticos: la dominante prestada del relativo menor *fa# menor* y la dominante propia de *la mayor*.

113º ejemplo: Schubert: Ungeduld (Impaciencia) “Die schöne Müllerin” D.795

Ich schnitt es gern in al - le Rin - den ein, ich grüss es gern in je - den
Kie - sel - stein, ich möch' es sä'n auf je - des fi - sche Beef

III# V $\frac{4}{3}$
D D
fa# - La

En el siguiente lied también de Schubert, la sustitución por el paralelo es la consecuencia de una progresión secuencial. La tónica final del tema en *sol menor* se suprime para enlazar con la siguiente secuencia que se inicia con el acorde *sib menor* que produce un fuerte oscurecimiento armónico por rebajar la quinta del acorde sustituido. De esta manera, la resolución de la dominante de *sol menor* resulta irregular.

114º ejemplo: Schubert: Der Wegweiser (La señal caminero) “Die Winterreise” D. 911

su-che mir ver-steck-te Ste - gedurch-ver-schnei-te Fel-sen höhn? su-che mir

sol: T S D fa: S D T
secuencia
sol $\frac{6}{4}$ - sib $\frac{6}{4}$

Cabe mencionar que según Daverio⁸⁴, “la yuxtaposición de tonalidades a distancia de tercera menor era una especie de obsesión de Schumann en todas sus grandes obras para piano de los años treinta”. Estas yuxtaposiciones a distancia de tercera menor determinan los esquemas tonales de los movimientos primero y último de la *Sonata en fa# menor* op. 11, así como el primer movimiento del *Concert sans Orchestre* en *fa menor* op. 14. Además la yuxtaposición de dos tonalidades destaca notablemente en el segundo y sobre todo en el tercer movimiento de la *Fantasia* en *do mayor* op.17, donde las terceras encadenadas establecen prácticamente la totalidad del esquema de tonalidades. Citando a Bailey (1977, pp. 59-61), Daverio plantea la idea de que se trataría de una manifestación temprana de la técnica de yuxtaposición de tonalidades que es el principal factor unificador de la armonía en los dramas musicales de Wagner, o sea, un temprano planteamiento del sistema axial (véase p. 233).

6.5. Expansión del cromatismo sobre el orden funcional: relación de tercera cromática

En el capítulo anterior hemos estudiado el círculo de terceras diatónico y cómo la cadena de acordes que lo forma disuelve la tensión funcional. No obstante, tropezábamos inevitablemente con la cromatización de dicha relación diatónica, ya que el cromatismo es el principio que fundamenta y rige la armonía romántica. El presente capítulo dedicaremos a este último fenómeno, es decir, la influencia del cromatismo sobre la relación de tercera.

La armonía romántica no pretende abolir el orden funcional a toda costa por mucho que los excesivos cromatismos parecen lograr este fin. Lo que el compositor romántico pretende es aumentar la paleta de colores sonoros mediante enlazar acordes contrastantes y realizar modulaciones a tonalidades lejanas.

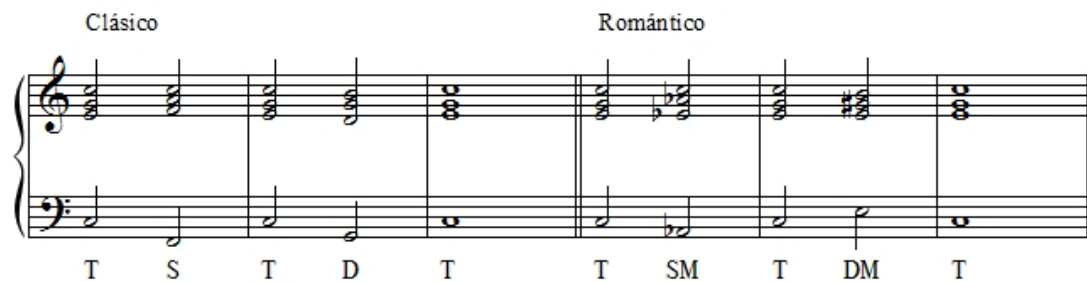
6.5.1-Relación de tercera: mediante, submediante.

La armonía romántica sustituye el orden funcional establecido en el círculo que quintas por el círculo de terceras. El objetivo es aumentar el cromatismo entre los acordes sin perjudicar el orden funcional.

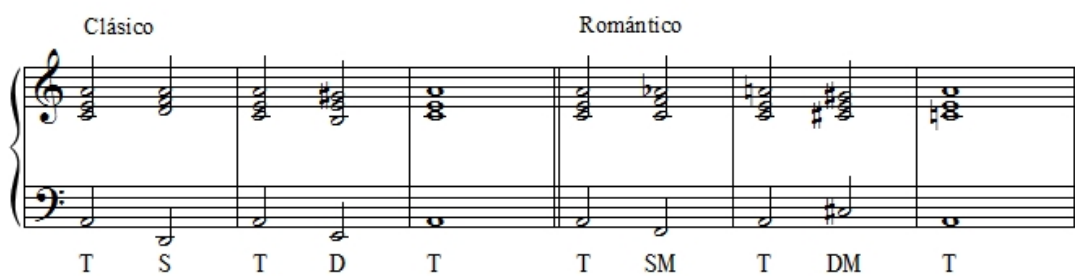
⁸⁴ Daverio, J. (2002). *Im Legendton* de Schumann y el concepto de “Arabesco” de Friedrich Schlegel. En *Revista Quodlibet* n° 22, 137

figura 60

a) En modo mayor



b) En modo menor



Los acordes relativos de tercera quedan en el medio de la quinta por lo que se denominan *mediantes*. Se distingue el *mediante* de función dominante (el acorde sobre el III grado) y el *submediante* de función subdominante (el acorde sobre el VI grado del modo menor). Al igual que el enlace clásico, también el romántico está formado por triadas mayores o menores según el modo. (Para indicar la mediente superior de función dominante y la inferior de función subdominante utilizaremos las abreviaturas DM y SM respectivamente.)

La submediante hemos mencionado anteriormente en el capítulo 6.1.7., en relación con las sudominantes prestadas del modo menor homónimo.

El siguiente fragmento ejemplifica la submediante en ambos modos.

115° ejemplo: Liszt: Concierto para piano en la mayor (reducción al piano)



El bajo puede indicar la relación de tercera pero no necesariamente.

116° ejemplo: Schubert: Sinfonía n° 4, 4° movimiento (reducción al piano)

a) Submediante con tercera en el bajo

Allegro

Mib Dob

b) Submediante con la nota común en el bajo

Mib Dob Mib Dob

117º ejemplo: *Chopin: Mazurka en sol mayor, op.50 n° 1*

Submediante con carácter auxiliar

VI 6b Mib I 6b 5 4# 5 Sol

118º ejemplo: *Bizet: Carmen “La fleur que tu m’avais jetée” (reducción)*

Cadencia con la dominante mediante

pp Car-men, je t'ai - mc. III 6# 4 Fa I Reb

En el siguiente ejemplo Verdi utiliza el acorde submediante como subdominante común para modular al paralelo superior. Tanto el acorde modulante como la nueva tonalidad están enarmonizados para facilitar la lectura.

119º ejemplo: Verdi: *Falstaff* (reducción al piano)

p

ppp

ppp

dolcis.

La (Sibb) = S *Mi*

Reb

figura 61

Esquema del 119º ejemplo

El enlace original enarmonizado

p

Reb *La* *Mi*

¿mediante?

Significado del enlace

(Sibb)

Reb VI^{5b} = IV Fab

submediante

El esquema del fragmento de *Falstaff* muestra la relatividad de la función de los acordes de relación de tercera.

El siguiente ejemplo presenta el enlace de medianes en el modo menor. Podemos observar cómo la “intocable” sensible del modo menor (*la#*) pierde su función reguladora al enarmonizarse con la tónica rebajada, tercera de la submediante (*sib*).

120º ejemplo: Schubert: *Der Wegweiser (La señal del camino)* “Die Winterreise” D. 911

pp

si sol

En el siguiente ejemplo encontramos el mismo enlace en dirección contraria. Entre el *si menor* y el *re# menor* aparece fugazmente el relativo mayor de *si menor* enfatizando la relación cromática (se conectan directamente los acordes *re mayor* y *re# menor*).

121º ejemplo: Schubert: *Der Doppelgänger (El doble)* “Schwanengesang” D. 957

Du Dop - pel - gän - ger, du blei - cher Ge - sel - le! Was

p accel. cresc.

si (Re)

äffst du nach mein Lie - bes-leid, was mich ge-quält auf die - ser Stel - le

ff

re#

122º ejemplo: *Richard Strauss: Primavera “Cuatro últimas canciones” (reducción al piano)*

Allegretto

do lab

dämm - ri-gen Grüf - ten träum - te ich lang

IV2

Mientras en el Clasicismo es en el modo mayor en el que se “presta” una subdominante del modo menor homónimo (véase figura 28), en el lied de Strauss parece que es el modo menor (*do menor*) que presta las subdominantes de su relativo mayor (*mib mayor*), eso sí, de estructura menor, o sea, es el relativo mayor que presta las subdominantes del modo menor homónimo (*mib menor*). Eso lo indica el aumento de la submediante (*lab menor*) que se completa en la melodía con el *fa* para reproducir la estructura propia de la subdominante del modo menor: la tríada disminuida con séptima menor sobre el segundo grado de *mib menor* (*fa - lab - dob - mib*).

Clásico

Mib mayor

Romántico

do menor

I IV^b II⁶ I

subdominantes menores
(prestados del modo menor homónimo)

I VI^b IV⁶ I

subdominantes menores
(prestados del relativo mayor)

123º ejemplo: Wagner: Siegfried, motivo “Tarnhelm” (reducción al piano)



Para enlazar la submediante, esta vez el bajo enfoca en el cromatismo.

Lento assai

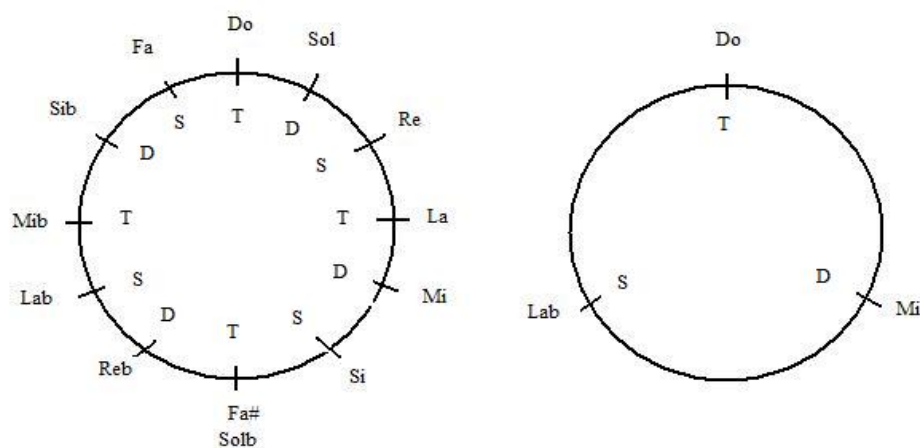
The first system of the musical score for 'Lento assai' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It contains a series of chords, mostly triads and dyads, with some eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some rests. The tempo marking 'Lento assai' is written above the first staff.



Los ejemplos anteriores demuestran que la relación de tercera se extiende también sobre el plan tonal de la obra: las modulaciones se mueven en el círculo de terceras. Una tercera en el círculo de terceras mayores equivale a cuatro quintas en el círculo de quintas. El cambio de armadura se aumenta: la diferencia de cuatro alteraciones manifiesta el aumento del cromatismo.

gráfico 2

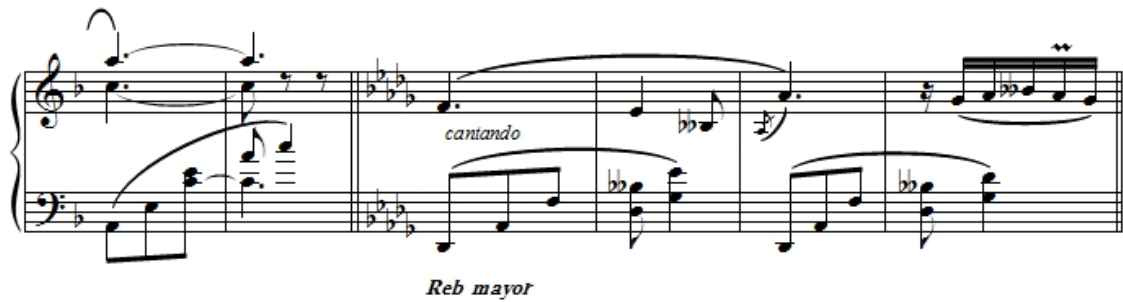
El círculo de quintas y de terceras mayores.



La modulación más frecuente es a la tonalidad de la submediante, o sea la tonalidad del sexto grado rebajado.

125º ejemplo: Albéniz: Aragón “Suite española” op.47





Aunque el tema se inicia en *fa menor*, se cambia el modo a *fa mayor* para que la tonalidad de la submediante (*reb mayor*) entre mediante una relación cromática. Lo mismo ocurre en el siguiente ejemplo.

126º ejemplo: Schubert: *Ihr Bild* (Su retrato) “*Schwanengesang*” D.957

Langsam

Ich stand in dun-keln Träu-men und starrt' ihr Bild-niss an,

pp

sol menor

und das ge-lieb-te Ant-litz heim-lich zu le-ben be-

cresc.

Sol mayor

gann. Um ih-re Lip-pen zog sich ein

pp

I = III

Mib mayor

Lä - cheln wun - der - bar, und wie von Weh muths thrä - nen er -

glänz - te ihr Au - gen - paar.

Mib mayor *III = I* *sol menor*

En el lied Schubert realiza la modulación a partir de la nota común (*sol*) que cambia de función.

127º ejemplo: Liszt: El valle de Obermann “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza

sempre dolciss.

Mib *(Dob) Si*

Liszt enarmoniza la submediante por lo que las alteraciones se cambian de bemoles a sostenidos (*dob mayor* tendría siete bemoles). El motivo del cambio no es sólo facilitar la lectura; el aumento del ámbito mediante el cambio de registro y el doblamiento por octavas de la melodía produce una sensación de luz que sólo puede estar fomentada por una tonalidad de sostenidos, es decir, notas elevadas con respecto a la tonalidad anterior.

Los tres ejemplos anteriores mostraban diferentes maneras de modulación entre los mediantes:

- Ambas tónicas pueden enlazarse sin proceso modulante a base de su relación cromática.
- La modulación puede realizarse mediante un proceso modulante más corto o más largo, la textura de la transición puede limitarse a una sola melodía o, al contrario, puede formarse de un enlace armónico completo.
- Es frecuente la modulación mediante una progresión secuencial.

6.5.2-Los diferentes tipos de la modulación de tercera cromática.

Las relaciones de tercera cromática abarcan tanto la relación de tercera mayor para enlazar acordes de diferente función como la relación de tercera menor para enlazar acordes sustitutivos. Lo que rige ambas es el cromatismo.

figura 63

Todas las posibles relaciones de tercera cromáticas entre tríadas de la misma especie:

Mayores

T DM T SM T Ps T Pi

Menores

T S T SM T Ps T Pi

T - tónica; DM - dominante mediente; SM - subdominante mediente; Ps - paralelo superior; Pi - paralelo inferior

Los enlaces de los relativos de tercera de la misma especie (todas las tríadas son mayores o todas son menores) comparten algunos rasgos como la nota común como eje y el paso cromático en algunas de las voces armónicas.

Veamos algunos ejemplos.

Beethoven enlaza directamente ambas tónicas relativas.

128º ejemplo: Beethoven: Cuarteto en fa mayor, op.18 n° 1, 1º movimiento

Do mayor

La mayor

En el siguiente ejemplo, Chopin realiza la modulación a la dominante de manera clásica empleando una dominante secundaria, la dominante propia de la nueva tonalidad. Para volver a la tonalidad original recurre al acorde común convirtiendo la tónica de *do# mayor* en la dominante mediante de *la mayor*.

129º ejemplo: Chopin: Mazurka en la menor, n° 51

La mayor

acorde modulante
(dominante secundaria) *Do# mayor*

La mayor

I = III#

Albéniz conecta las dominantes de ambas tonalidades relativas. La nueva tonalidad *fab mayor* está enarmonizada a *mi mayor* para facilitar la lectura. No obstante, antes de volver a la tonalidad original, se vuelve a *fab mayor*, para realizar la modulación con una dominante secundaria, dominante propia de la tonalidad original *reb mayor*.

130° ejemplo: Albéniz: Cádiz “Suite española” op.47

The musical score is presented in three systems. The first system is in the key of Re mayor (B-flat major) and begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction "tre corde". The second system shows a modulation to Mi mayor (F major), indicated by the key signature change and the label "Mi mayor". The third system returns to the original key of Re mayor, with a label "Mi = Fab" and "Reb" indicating the relationship between the keys. The score includes various musical notations such as triplets, crescendos, and dynamics like *mf* and *p*.

En la obra citada de Albéniz, las dominantes, protagonistas de las modulaciones, llevan una alteración romántica: la quinta elevada que convierte su estructura en aumentada (salvo la primera de *reb mayor*). En la dominante de *mi mayor* a ello se le añade el tercer grado por subposición que produce que el acorde tenga dos séptimas, la propia de la dominante sobre la nota fundamental y otra séptima mayor sobre la séptima de la dominante (véase 106° ejemplo). El tercer grado añadido funciona también como apoyatura superior de la quinta elevada del acorde. (Las dominantes del ejemplo son incompletas.)

figura 64

Esquema armónico del 130º ejemplo

Modulación real con dominantes completas Modulación enarmonizada con dominantes completas

Reb V⁷ Fab V⁷₆₋₅ Reb Mi

Modulación enarmonizada con dominantes incompletas Modulación de vuelta con dominante secundaria

Reb Mi Fab III = V Reb

En los siguientes ejemplos las diferentes relaciones de tercera se entremezclan. En los ejemplos 131 y 132, la tercera menor ascendente une los acordes sustitutivos (tonos paralelos) mientras que la tercera mayor descendente enlaza los mediantes.

131º ejemplo: *Fauré: Barcarola op.44. nº4*

Lab (D) Dob

(D) Labb = Sol

132º ejemplo: Schubert: Kriegers Ahnung (Ánimo del guerrero) “Schwanengesang” D. 957

The image shows a musical score for Schubert's 'Kriegers Ahnung' from 'Schwanengesang' (D. 957). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The first system has the lyrics 'ach! nur auf Waf - fen spielt, hier fühlt die Brust sich' and includes the annotation 'fa# menor' under the piano part. The second system has the lyrics 'ganz al - lein, hier fühlt die Brust sich ganz al - lein,' and includes the annotations 'fp' and 'la menor' under the piano part, and 'fa menor' under the vocal line. The third system has the lyrics 'der Weh muth Thrä nen quillt,' and includes the annotation 'fp' under the piano part.

El siguiente tema se inicia con una modulación cromática a distancia de tercera mayor descendente y prosigue con una serie de modulaciones de tercera menor descendente.

133º ejemplo: Liszt: La capilla de Guillermo Tell “Años e peregrinaje” Primer año – Suiza

The image shows a musical score for Liszt's 'La capilla de Guillermo Tell' (First year - Switzerland). It features a piano accompaniment with a vocal line. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part has a tremolo marked 'pp tremolando sempre' and a forte marked 'f marcato'. The vocal line has a 7th degree marked '7 dis:'. The score is in 4/4 time.

Λ

sol# = lab

Lab

pp

marcato

f 7 dis.

Mi
SM (Fab)

cresc. ...

Lab

dim. ...

vibrato

ff *Mi*

Mi

pp

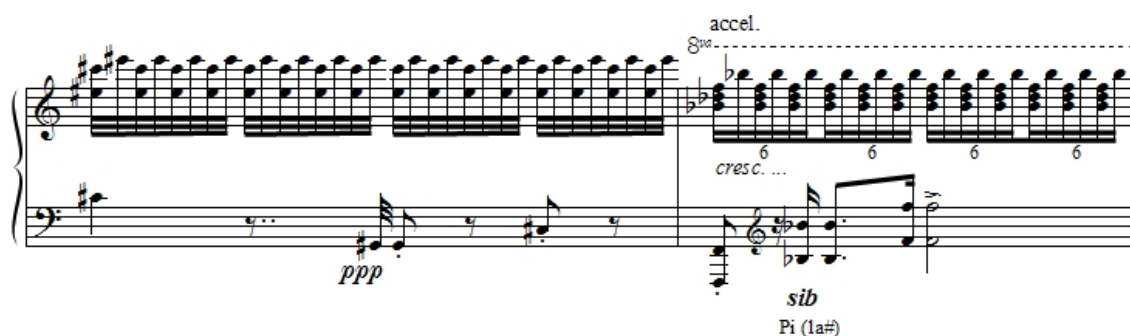
ppp (eco)

ppp

ff

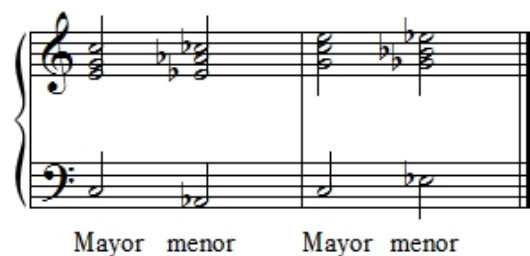
Do#
Paralelo inferior

pp (eco)



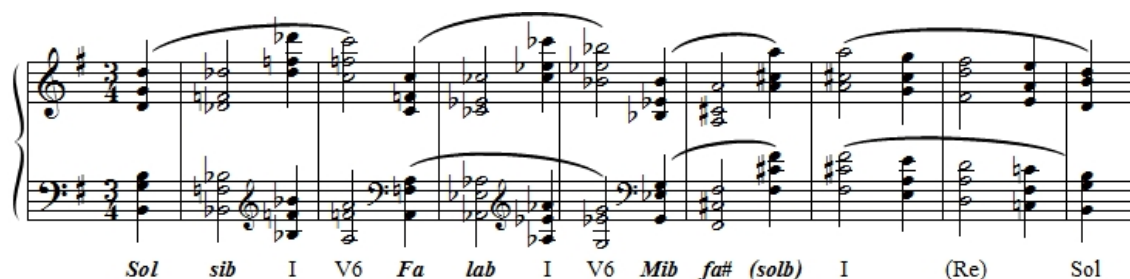
Los siguientes ejemplos muestran que al enlazar tríadas o tonalidades de relación de tercera cromática cuando estas son de diferente estructura (una mayor y otra menor) se aumenta el contraste: estas tríadas no tienen nota común y su relación es enteramente cromática. Para modular entre este tipo de tonalidades hace falta alterar seis o siete notas, o sea, en este último caso, la escala entera.

figura 65



En el siguiente fragmento Liszt forma el motivo inicial del tema contrastando dicho enlace cromático con otro diatónico. El bajo enfatiza la diferencia entre el cromatismo y la diatonía formándose de un semitono cromático y otro diatónico al que se junta el cambio de registro. Este motivo de “doble cara” se va repitiendo por una progresión secuencial descendiente que alarga el tiple cromático hasta la cadencia diatónica.

134º ejemplo: Liszt: *Los cipreses de la Villa d’Este 2 “Años de peregrinaje” Tercer año*



En el siguiente lied Schubert alarga el proceso modulante mediante una melodía desplegada sobre un acorde de séptima disminuida lo que comparten las tonalidades *sol menor* y *si mayor* mediante su cambio enarmónico. El cambio es brusco, ya que la relación de estas tonalidades es completamente cromática: no tienen nota común. El cromatismo se manifiesta también en la melodía doblada por el bajo que, en el quinto

compás del citado, se “desliza un semitono más arriba iniciándose en *sol# menor*. La angustia que Schubert pretende expresar en este momento se aumenta por el acorde de séptima disminuida que transforma la quinta de la melodía en disminuida por lo que el *sol# menor* no se confirma.

135º ejemplo: Schubert: Der Atlas “Schwanensesang” D. 957

muss ich tra-gen, ich tra-ge Un-er-träg-li-ches, und
bre-chen will mir das Herz im Lei-be.

sol *sol#?*

cresc. *ff*

5. dis. Si D T

Al igual que la cadena de acordes relativos de tercera diatónica, también la serie de acordes de tercera cromática puede ajustarse a la vez al círculo de quintas.

A menudo, Beethoven conecta una tonalidad con la tonalidad de la dominante intercalando el paralelo superior de la tónica.

136º ejemplo: Beethoven: Cuarteto en fa mayor, op18 n° 1, 1º movimiento

p *tr*

p *p*

p *p*

p *p*

Fa *p*

pp
Lab

cresc. sf f p
cresc. sf f p
cresc. sf f p
cresc. sf f do p

Albéniz hace lo mismo sin modular: el paralelo cromático coloca entre la tónica y la dominante de la misma tonalidad.

137º ejemplo: Albéniz: *Granada “Suite española” op.47*

I Fa
III 5b Lab
p
V Do

Para modular a la tonalidad de la dominante también puede intercalarse la dominante mediante.

138º ejemplo: Albéniz: Aragon “Suite española” op.47

Allegro

pp *più pp* *poco cresc.*

poco f *p* *cresc.*

con brio *mf*

Do

Recordemos que modulando en el círculo de quintas hace falta desplazar doce quintas para volver a la tonalidad original. El camino en el círculo de terceras es mucho más corto gracias a que las terceras, mayor y menor respectivamente, dividen la octava en distancias iguales. La división simétrica de la octava no contiene la quinta justa: en caso de enlace de paralelos –relativos de tercera menor– la quinta será disminuida, en caso de enlazar mediante –relativos de tercera mayor– la quinta resulta aumentada. La desaparición de la quinta justa debilita la tonalidad, ya que la quinta justa es el cimiento del sentimiento tonal. Las quintas disminuida y aumentada indican el abandono de la diatonía que cede al sistema cromático.

Veamos una serie de acordes de relación de tercera mayor. La mediente (dominante) de la mediente es enarmónica con la submediante mientras que la submediante de la submediante es enarmónica con la mediente dominante. De esta manera se cierra el círculo de terceras mayores.

gráfico 3

Los círculos de mediantes.

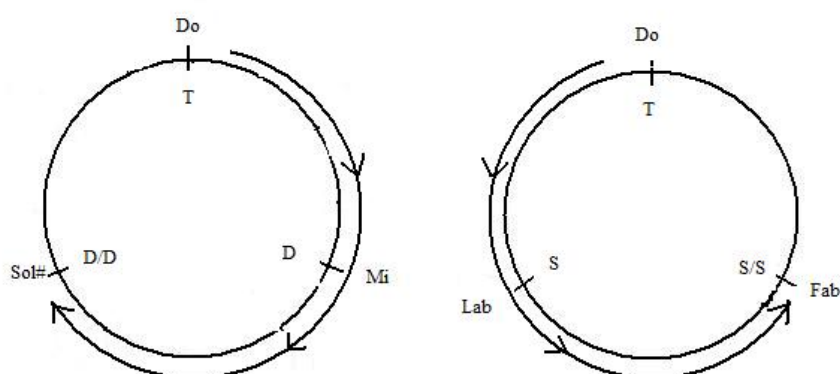


figura 66

Mediantes (terceras mayores ascendentes) Submediantes (terceras mayores descendentes)

enarmónicos enarmónicos

I	III#		I	VI5b		I	VI5#
Do: I	III#	III# = I	IIb	I	VI5b = I	VI5#	I
T	DM	DM/DM = SM	T	T	SM	SM/SM = M	T

DM - mediente o mediente superior de función dominante;
SD - submediante o mediente inferior de función subdominante

En el siguiente ejemplo, el descenso por submediantes produce un paulatino oscurecimiento. Aunque el acorde final Liszt lo cambia a mayor, la tríada tónica *fa mayor* se ve rodeado por su subdominante menor y un pasaje cromático descendiente en el bajo que también destaca los grados modales rebajados prestados de *fa menor*.

139º ejemplo: Liszt: *Il penseroso* “Años de peregrinaje” Segundo año - Italia

El siguiente ejemplo demuestra que el uso de las medianas no altera el plan tonal clásico de la frase con referencia a la modulación a la tonalidad de la dominante. Ésta se realiza convirtiendo la submediante de *do mayor* en la subdominante de sexta napolitana de *sol menor* (que al final se modifica a *sol mayor*). De esta manera, el esquema armónico entremezcla acordes y enlaces románticos con clásicos.

140º ejemplo: *La capilla de Guillermo Tell* “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza

Cuando el acorde de séptima disminuida se generaliza, la armonía clásica tiene un recurso a su disposición para modular entre los relativos de tercera menor, o sea, entre los paralelos (véase capítulo 6.1.4.). En el Romanticismo tardío los paralelos se enlazan de otra manera.

En los siguientes fragmentos es la progresión secuencial que conecta estas tonalidades.

141º ejemplo: Liszt: *El valle de Obermann* “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza

a) Modulación en cadena entre paralelos

Lento assai

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo marking is *Lento assai*. The bass line starts on a half note 'mi' (F#) and ends on a half note 'sib' (Bb). The treble line features a series of chords and melodic fragments. The modulation is indicated by the change in key signature from one sharp to two flats (Bb) and then to three flats (Eb).

b) Modulación a distancia de quinta disminuida

A continuación, el tema vuelve a la tonalidad original también mediante una progresión secuencial. No obstante, el camino entre *sib menor* y *mi menor* se recorta produciendo una modulación a distancia de quinta disminuida como suma de las modulaciones anteriores de dos paralelos.

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three flats (Eb). The tempo marking is *p* and *espressivo*. The bass line starts on a half note 'sib' (Bb) and ends on a half note 'mi' (F#). The treble line features a series of chords and melodic fragments. The modulation is indicated by the change in key signature from three flats (Eb) back to one sharp (F#).

6.5.3-Diferentes tipos de relación de tercera según el bajo armónico.

En la percepción de la relación de tercera el bajo armónico tiene fundamental importancia. Como hemos afirmado antes, el bajo puede enfatizar la relación de tercera o por el contrario, puede mantenerla oculta. El bajo que ocupa el lugar del bajo armónico real puede ser muy variopinto desde aquel que presta una de las voces melódicas del enlace señalando la nota común o el cromatismo hasta aquellos que simulan un enlace diatónico cuando no lo es.

Cuando el bajo contiene el salto de tercera se supone que las tríadas enlazadas están en la misma posición, normalmente en estado fundamental. No obstante, el espíritu romántico se manifiesta en la frustración de las expectativas: nada es lo que parece, se producen fenómenos sorprendentes, inesperados. En caso de los relativos de tercera, el efecto sorpresa se consigue mediante enlazar tríadas de diferente posición.

Según el bajo armónico podemos distinguir cuatro clases de relación de tercera:

- 1) Relación de tercera auténtica: el bajo indica la relación de tercera de los acordes.
- 2) Relación de tercera oculta: el bajo no indica la relación de tercera de los acordes.
- 3) Relación de tercera falsa: a pesar de que el bajo indica una relación de tercera, la relación real de los acordes no es de tercera, sino otra relación análoga (cromática con una nota común).
- 4) Relación de tercera invertida (con bajo inverso): a pesar de indicar una relación de tercera, el bajo no refleja la relación real entre los acordes porque estos se encuentran en diferentes posiciones.

Aunque el enlace cromático es más frecuente, los tipos enumerados arriba también pueden formarse entre relativos de tercera diatónica.

figura 67

Diferentes clases de la relación de tercera según el bajo



La mayoría de los ejemplos de este capítulo mostraba una relación de tercera auténtica. Ahora veamos algunos ejemplos sobre las restantes clases de enlace de relativos de tercera.

En el siguiente ejemplo se entremezclan diferentes tipos de relación de tercera. El bajo no manifiesta esta relación en ninguno de los enlaces que queda oculta o aparenta lo que no es.

142º ejemplo: Liszt: *Los cipreses de la Villa d'Este* 2 “Años de peregrinaje” Tercer año

La siguiente figura resume el esquema armónico del 142º ejemplo definiendo cada enlace de la siguiente manera

- bajo cifrado (entendiendo el acorde inicial como tónica)
- indicación de la función por debajo del bajo cifrado
- clasificación de la relación de tercera (sobre los acordes)
- discriminación de la clase de relación de tercera según el bajo

figura 68

Relación de tercera

cromática		diatónica		falsa	cromática		diatónica	
Sol	Si	Si	sol#	sol#	sol#	mi	mi	Do
I ⁶	III [#] ₄ ⁶	I ⁶ ₄	VI	I ⁶	I	I	VI ⁶	I
	DM		P.P		igual		SM	SM
Bajo diatónico		diatónico		tercera falsa		cromático		tercera invertida

(P.P - paralelo principal)

El bajo oculta la relación de tercera aparentando una relación en el círculo de quintas (primer enlace) o destacando la relación diatónica (segundo enlace) y cromática (cuarto enlace). En el tercer y quinto enlace el bajo contiene una tercera, sin embargo, no es posible que refleje la relación real de los acordes, ya que estos se encuentran en diferentes posiciones (inversiones). En el tercer enlace el bajo aparenta una relación de tercera sin cambiar el acorde; en el último enlace la tercera en el bajo indica una relación de paralelo superior (tercera menor ascendente) cuando en realidad se enlaza con la submediante (tercera mayor descendente).

Respecto a la relación de los acordes podemos concluir que los acordes enlazados de la misma especie representan la relación de tercera cromática mientras que el enlace de triadas de diferente especie caracteriza la relación de tercera diatónica.

En el siguiente fragmento nos encontramos ante una serie de enlaces de relaciones de tercera falsa producida por enlazar acordes en diferentes posiciones.

143º ejemplo: Liszt: *Concierto para piano en la mayor (reducción al piano)*

The musical score consists of two systems. The first system shows a progression of chords in the bass line: *Do#*, *Do⁶*, *Sol*, *Si*, *mib* (T), *Sib* (D), and *re* (T). The second system shows a progression of chords: *D*, *modulación enarmónica*, *Mi⁶₄*, *(Si)*, and *sol⁶*.

El bajo que asciende por terceras sostiene una relación cromática (entre *do# mayor* y *do mayor*, cc. 1-2), otra diatónica (entre la tónica y la dominante de *do mayor*, cc. 2-3). Las falsas relaciones de tercera van seguidas por una auténtica en *sol mayor* que se produce entre medianes enlazando la tónica con la dominante prestada del relativo menor (cc. 3-4). Este último enlace se repite en versión diatónica mediante una progresión secuencial (cc. 5-6). El tema desemboca en una cadencia en *mi mayor* concluida con una tónica sustitutiva, la paralela superior (*sol menor*). Aquí culmina el discurso: al enlazar los relativos cambiando sus modos habituales se produce un fuerte cromatismo que aporta un notable cambio de color. Los paralelos clásicos, que se forman de las mismas notas, serían *mi menor* y *sol mayor*. Aquí se enlaza el *mi mayor* con el *sol menor* que suman entre sí la escala cromática completa mientras el bajo enfatiza su relación cromática ocultando la relación de tercera.

Los enlaces análogos con la relación de tercera diatónica son aquellos que se caracterizan por el cromatismo. En primer lugar sirven para aparentar una relación de tercera cromática las tríadas de tercera común porque están en relación cromática y guardan una nota común. Aunque prescinden de la nota común, las tríadas de relación de semitono pueden servir también para este fin. Para que estas tríadas aparenten una relación de tercera hace falta un bajo que aporte el salto de tercera. Para formar la falsa relación de tercera hay varios bajos posibles entre los cuales el compositor apuesta por aquel que más conviene para sus fines expresivos.

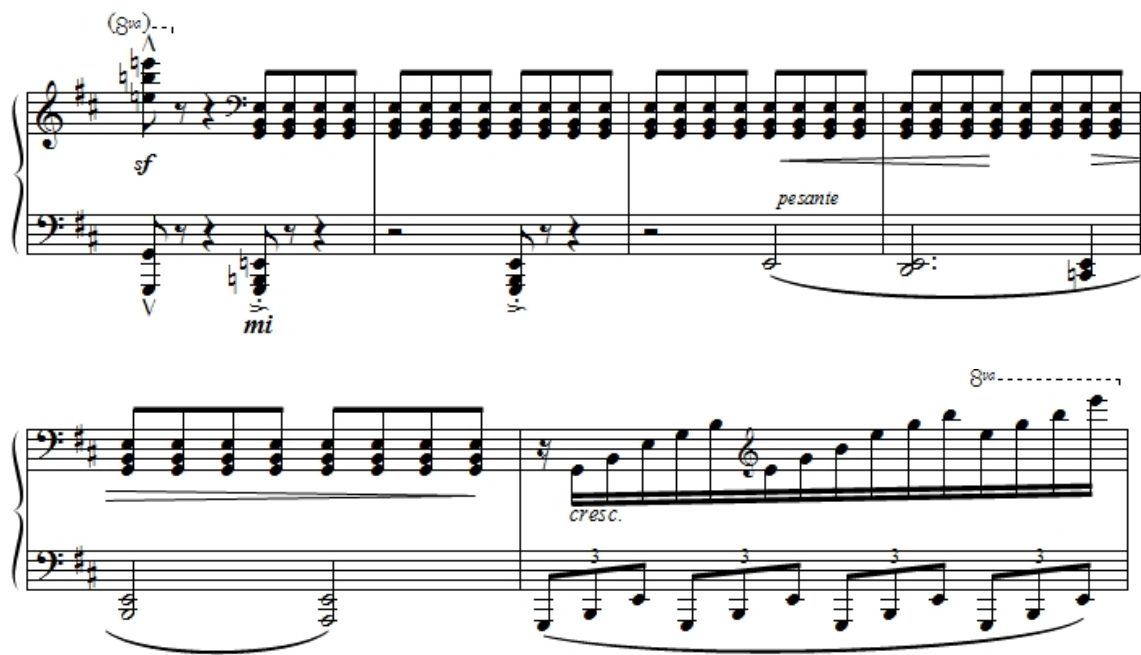
figura 69

Enlace de tercera común	Enlace cromático
diferentes bajos	diferentes bajos

El siguiente fragmento de función de transición Liszt lo plantea sobre la relación de dos tonalidades de relación cromática y de tercera común: el *mib mayor* y el *mi menor*.

144º ejemplo: Liszt: Sonata en si menor

a)



Después de cambiar el *mib mayor* a *mi menor*, en el clímax de la sección Liszt vuelve al primero efectuando una resolución irregular de la dominante de *mi menor* sustituyendo la tónica de éste último a base de su relación cromática. De esta manera la dominante de *mi menor* –el acorde *si mayor*– enlaza con su mediente enarmonizada (*si - re# = mib*).

b)



figura 70

Esquema del ejemplo 144/b



En el siguiente enlace Wagner incluye las tríadas de tercera en común para formar falsas relaciones de tercera. Estas forman parte de un proceso modulante que se realiza mediante una progresión secuencial. El efecto mágico del tema proviene del contraste melódico de las voces extremas y el movimiento armónico expresado por la progresión: sobre el bajo que asciende por terceras menores como una escalera descende una melodía enteramente cromática mientras las tonalidades definibles al principio de las secuencias (*lab mayor* y *mi mayor* respectivamente) están en relación de tercera mayor descendente, es decir, las modulaciones se dirigen hacia la submediante.

145° ejemplo: Wagner: *La valquiria* “Sueño mágico”

The musical score for Wagner's 'La valquiria' 'Sueño mágico' illustrates a complex harmonic progression. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The score is written for piano and voice. The harmonic progression is as follows:

- Lab** (D major): The initial key.
- Si** (E major): A false third relation from D major.
- Sib⁶** (F# minor): A false third relation from E major.
- VII.dis.** (C# diminished): A false third relation from F# minor.
- Mi** (F# major): A false third relation from C# diminished.
- Mib⁶** (F minor): A false third relation from F# major.
- I** (D major): The original key.
- VII.dis.** (C# diminished): A false third relation from D major.
- Do** (E major): The final key.

The progression is characterized by a descending sequence of thirds (3^a mayor descendente) and a chromatic movement in the bass. The modulation is from D major to E major, passing through various false third relations. The overall effect is a magical, dreamlike atmosphere.

En el siguiente lied Schubert plantea una modulación entre los relativos principales *si menor* y *re mayor*. La vuelta de *re mayor* a *si menor* la realiza con la subdominante en común, de manera clásica. Sin embargo, la modulación inicial se ve cromatizada mediante acordes ajenos intercalados que provienen del bajo descendiente enteramente cromático y que forman o parecen formar relaciones de tercera. El enlace más llamativo por el fuerte cambio de color se produce entre acordes (tonalidades) de tercera en común (*si menor* y *sib mayor*). Los diferentes enlaces se unifican por el elemento cromático expresado por el bajo.

146° ejemplo: Schubert: *In der Ferne (Lejos)* “Schwanengesang” D. 957

The musical score for Schubert's 'In der Ferne (Lejos)' 'Schwanengesang' D. 957 illustrates a modulation between D minor and E major. The score is written for piano and voice. The harmonic progression is as follows:

- si** (D minor): The initial key.
- Sib** (E major): A modulation to the relative major, achieved through a chromatic bass line.
- re** (E major): The final key.

The modulation is characterized by a chromatic movement in the bass and a change in mode from minor to major. The overall effect is a sense of distance and longing.



6.6. El neomodalismo

En los capítulos anteriores hemos visto que gracias al cromatismo, la armonía se enriquece con acordes alterados muy variopintos. El objetivo del aumento de la variedad de las estructuras armónicas es posibilitar una mayor expresión mediante el cambio de carácter traducido en el término de “cambio de color”.

La variedad armónica repercute sobre la estructura de la escala que a causa de las alteraciones de los acordes también se vuelve cambiante abarcando todas las posibles estructuras diatónicas. De esta manera, la música romántica vuelve al sistema modal propio de la música medieval y renacentista pero dándoles a los modos un uso diferente.

6.6.1-El origen del sistema modal.

Recordemos que el primer sistema tonal organizado fue el sistema de los ocho modos eclesiásticos⁸⁵. La variedad de los modos muestra que la composición partió de una planificación melódica, por otra parte, en el sistema modal basado en la afinación natural sólo se utilizaban las notas naturales por lo que la modulación no era posible. A falta de la modulación la música pudo “transitar” entre los modos de estructura diferente pero formados de las mismas notas. De esta manera, la tonalidad medieval y renacentista poseía una gran riqueza estructural, eso es, riqueza modal que conllevó una gran sensibilidad melódica.

El nacimiento de la polifonía y el creciente control sobre las melodías superpuestas produjo que durante el renacimiento se regule la conducción y coordinación de las voces y el tratamiento de las disonancias. La regulación del contrapunto asentó la base para la armonía por lo que los primeros tratados de contrapunto podemos considerar también los primeros tratados de armonía. A consecuencia de ello, en el renacimiento maduro las relaciones armónicas subyacentes de una textura contrapuntística son claras y ordenadas. La riqueza modal se refleja en una riqueza de los enlaces armónicos: se utilizan todos los

⁸⁵ Jeanneteau, J. & Lara Lara, F. J. (1985). *Los modos gregorianos: historia, análisis, estética*. Santo Domingo de Silos: Abadía de Silos.

posibles enlaces de las tríadas naturales con la misma frecuencia sea a distancia de segunda, tercera o quinta (cuarta), ascendentes o descendentes.

6.6.2-El modalismo en la música romántica.

La variedad que caracteriza el sistema modal lo hace atractivo para los compositores románticos que lo utilizan en dos diferentes maneras

1) Como reminiscencia: las melodías modales y el enlace variado de las tríadas naturales fomentan un arcaísmo con reminiscencias renacentistas.

2) Para aumentar el cromatismo: el concepto de cambio de modo⁸⁶ se extiende sobre todos los modos. De esta manera, la estructura de la escala diatónica vuelve cambiante, o sea, polimodal. La escala polimodal explica por qué el mismo acorde puede utilizarse con alteraciones diferentes que a su vez producen diferentes estructuras armónicas.

6.6.2.1. Reminiscencias modales.

6.6.2.1.1. *Enlaces armónicos modales.* En el siguiente fragmento, para crear el carácter “religioso”, Chopin utiliza las tríadas naturales en todo tipo de enlaces. Las escasas alteraciones surgen en el modo menor para evitar la tríada disminuida sobre el segundo grado (recurso propio de la armonía renacentista) y en algunas dominantes se emplea el séptimo grado sensible. Los giros armónicos modales más característicos del citado son las secuencias armónicas y los enlaces de tríadas correlativas. Para crear el tono arcaizante se transita libremente entre los relativos *fa mayor* y *re menor* a base de sus acordes comunes. En el modo mayor, se recurre al uso de la tríada del tercer grado natural, la tríada del sexto grado y del segundo grado en estado fundamental, ausentes en la armonía tonal-funcional y, en el modo menor, se forman enlaces sin sensible, es decir, con el séptimo grado natural propio del modo menor natural o modo eólico.

147º ejemplo: Chopin: Nocturne en sol menor, op.15 n° 3

religioso

p
sotto voce
secuencias
secuencias

Fa: III6 VI II III6 VI V I V6 III VI II V I

re: I II#5 V I V I V I IV I IV V# I VII III IV V# IV V#

⁸⁶ Zamacois, J. (2002). *Tratado de Armonía II*. Barcelona: Idea Books.

Aunque aparecen las tríadas modales utilizadas por Chopin, el protagonista del siguiente tema, también de carácter religioso, es el acorde sobre el séptimo grado natural. Sin embargo, Liszt introduce un elemento cromático mediante contrastar dicha dominante modal con la dominante clásica formada en torno al séptimo grado sensible por voces también cromáticas. Las dominantes modal (VII natural) y funcional (V7) están en relación de tercera cromática, no obstante, el bajo enfatiza el cromatismo manteniendo oculta la relación de tercera.

148º ejemplo: Liszt: *Angelus!* “Años de peregrinaje” Tercer año

mf sostenuto ed espressivo

enlace cromático

Annotations: *Mi:*, *III 6 5*, *VI 6*, *II*, *VII*, *VII 7 5 - #*, *V 6*, *enlace m odal*, *enlace m odal*

El acorde sobre el séptimo grado natural, de origen modal, tiene vital importancia en la ampliación de acordes de una misma función. Recordemos de las nuevas dominantes estudiadas en los capítulos anteriores: la dominante tradicional de relación de quinta cede ante la dominante cromática formada sobre el segundo grado rebajado y la dominante mediante sobre el tercer grado del modo mayor. A estas dominantes se junta la dominante modal sobre el séptimo grado natural. De esta manera, la relación funcional abarca todo tipo de relaciones armónicas. (Volveremos a este tema en el siguiente capítulo.)

149º ejemplo: Schubert: *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueca) op.2 D. 118

Mei - ne Ruh ist hin, mein Herz ist

sempre legato

sempre staccato

pp

Annotations: *re: I*

En el siguiente fragmento Schubert introduce el acorde de séptimo grado natural mediante una secuencia descendente conectándolo con la dominante con la que guarda una relación cromática como paralelo superior.

150º ejemplo: Schubert: *Kriegers Ahnung* “Schwanengesang” D. 957

La enfatización del acorde de séptimo grado natural mediante su regionalización en los ejemplos anteriores indica la posibilidad de realizar una modulación a esta tonalidad tal como lo hace Schubert en el siguiente lied.

151º ejemplo: Schubert: *Der Wegweiser* “Winterreise” D. 911

und ich wand-re son-der Mas - sen, oh-ne Ruh! und su-che Ruh!, und ich

wand-re son-der Mas - sen, oh-ne Ruh! und su-che Ruh! und su-che Ruh!

sol IV6 V# (Re) *fa*.IV6 V⁴

secuencias

fa V₄=IV_b *sol*

cresc. *p*

Vamos a examinar el plan tonal moduladorio del siguiente lied de Schubert en *mib mayor*. La primera modulación se realiza a la tonalidad del séptimo grado natural, o sea, a *reb mayor*. En la segunda estrofa la modulación se inicia cambiando el modo original a *mib menor* para pasar al relativo (paralelo superior) *solb mayor*. Al ser sustitutivos, ambos se enlazan a través de sus dominantes comunes.

152º ejemplo: Schubert: *Die Post* (El correo) “Winterreise” D. 911

Von der Stra - sse her ein Post - horn klingt. Was hat es, dass es so

p *cresc.*

Mib: V *Mib* I 7^b IV 7^b (Lab)

hoch auf-springt, mein Herz? ————— Was

f *p* *decresc.*

VII *Reb* II $\frac{4}{3}$ IV $\frac{6}{5b}$

hat es, dass es so hoch auf-springt, mein Herz, ————— mein

pp

$\frac{6}{I4}$ V7

Segunda estrofa

Herz? ————— Die Post bringt kei-nen Brief für

fp *fp* *pp*

I *mib*

dich Was drängst du denn so wun-der-lich, mein Herz, mein Herz?

VII = V *Reb* *Solb*

Die Post bringt kei - nen Brief für dich, mein Herz, — mein Herz, — was drängst du denn so wun - der - lich, mein Herz, — mein Herz?

pp *p* *cresc.*

Solb: III 7
mib: V 7

p *f* *p*

Aunque el acorde sobre el séptimo grado natural participa en dos de las modulaciones, en el lied *El correo*, los procesos modulantes se realizan de manera clásica, en mayoría mediante dominantes secundarias. El fragmento es un ejemplo de una síntesis de modalismo, tonalidad clásica y cromatismo romántico.

figura 71

Esquema armónico resumido de las modulaciones del 152º ejemplo

Primera estrofa

Mib: I V *Lab:* I 7^b I I 7^b VII *Reb:* V I I III 6⁴ 3 V 5 6⁴ 6 IV 5^b I 4 V 7 I

dominantes secundarias de 6ª aumentada

Segunda estrofa

Mib: I I^b VII V³ I
 Solb: V I I III⁶ 4
 * 3

El séptimo grado natural produce el mismo efecto arcaico cuando forma parte de la dominante que cambia su estructura de mayor a menor. En el siguiente ejemplo el enlace de tónica y dominante sin sensible se repite en la tonalidad de la dominante.

153° ejemplo: Liszt: Goethe Festmarsch (Marcha célebre para Goethe)

Mib: I⁵ 6 V^b modal V7 I
 sib: I⁵ 6 V^b modal

El siguiente ejemplo muestra una progresión secuencial descendente que produce una inflexión a la tonalidad del séptimo grado natural. Ambas tonalidades se conectan mediante la dominante sin sensible de la tonalidad inicial que anticipa el séptimo grado natural.

154° ejemplo: Schubert: Ungeduld (Impaciencia) “Die schöne Müllerin” D.795

Etwas geschwind

La: I VI II⁷ V V^b modal Sol:
 I VI II⁷ V = La: IV II⁶ V

Los ejemplos anteriores mostraron la importancia del acorde sobre el séptimo grado natural para crear un tono arcaizante. No obstante, no es sólo el acorde en sí que fomenta el modalismo, sino también el enlace de acordes correlativos. La relación de segunda diatónica, como el siguiente enlace II - I, resucita un mundo sonoro sin tensiones funcionales con cadencias producidas por un diseño melódico descendiente.

155º ejemplo: Liszt: *Las campanas de Ginebra “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza*

El enlace inicial descendente carece de bajo armónico. La melodía descendente se convierte en un bajo armónico cuando junto a ello aparece una voz de movimiento contrario que conduce la sensible a la tónica. En este momento surge aquel contenido armónico que se ve perfilado en el momento de iniciar el tema principal y que corresponde a una relación de tensión y resolución.

a) Introducción

pp sensible

Si: II I VII $\frac{4}{3}$ I 6

b) Entrada del tema principal

pp dolcissimo una corda

Notas añadidas 4

II 6 (VII $\frac{4}{3}$) I 6

En la siguiente obra en *do mayor* de Liszt encontramos un enlace completo de acordes diatónicos correlativos. Liszt compagina con gran sutileza el enlace descendente reflejado por el bajo con el tiple ascendente.

También está presente el enlace de tercera diatónica que produce una modulación a *mi menor*, o sea, al relativo menor de la dominante en el centro del tema. No obstante, la tónica *mi* aparece primero en un enlace modal frigio. La posterior cadencia clásica se ve enriquecida por acordes de novena por super- y subposición de terceras respectivamente para aumentar el contraste entre los giros modales y funcionales. También este tema muestra una síntesis entre el modalismo y la tonalidad funcional.

156º ejemplo: Liszt: La capilla de Guillermo Tell “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza

a) Tema con introducción modal

The musical score is divided into three systems, each with piano and bass staves. The first system is marked 'Lento' and 'Più lento'. The piano staff begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) section, and ends with a mezzo-forte (*mf*) section. The bass staff features a descending scale of degrees: *Do: V IV III*, followed by *III II I I IV I*. Below the scale, the text 'enlace descendente por grados conjuntos' and 'enlace plagal' is written. The second system includes a 'semicadencia clásica' in the piano staff and a 'cadencia frigia' in the bass staff, marked with *ff* and *mi:*. The third system is marked 'espressivo' and 'dolce', with a 'cadencia en mi menor' in the piano staff and 'acordes de novena' in the bass staff. The bass staff also includes a 'sustitutivo de Sol' and a 'cadencia en mi menor'.

El enlace introductorio reaparece en la coda. El cambio de modo de *do mayor* a *do menor* es fácilmente detectable tanto en el bajo como en el tiple. Sin embargo, el sutil cambio de lugar que las notas ocupan en la escala produce una incertidumbre tonal justificada por la conclusión en el relativo *mib mayor*. Se turnan las tónicas paralelas *do mayor* y *mib mayor* a base de sus acordes comunes. Al igual que en la versión anterior también aquí se alternan las cadencias modal y clásica.

b) Transformación de la introducción modal mediante cambio de modo

do I₆?
 Lab III₆?
 Mib VI₆?

IV II I D T
 Mib sustitutivos Do

La cadencia final de la obra apuesta por un final modal. La cadencia plagal IV - I representa el pensamiento modal de la misma manera que la cadencia descendente II - I, ya que ambas carecen de la sensible que fomenta la tensión en la cadencia tonal. La cadencia plagal enfatiza la falta de tensión funcional mediante la nota tónica que comparten ambos acordes.

c) Cadencia final modal de la obra

VI II I IV I

Recordemos que la cadencia plagal de origen modal es frecuente en la música romántica. La versión típicamente romántica es cromática. La nota pedal tónica se armoniza con una subdominante que contiene el sexto grado prestado del modo menor (véase subcapítulo 6.1.1., 46º ejemplo). En el siguiente ejemplo Liszt enfatiza a su vez el cromatismo y la relación de tercera cromática entre la submediante y la tónica.

157º ejemplo: Liszt: Sonata en si menor

VI I

La modulación entre los tonos a distancia de segunda diatónica (segunda mayor) puede originarse de una progresión secuencial, normalmente descendente, como lo muestran los siguientes fragmentos en los cuales el propio tema desciende por movimiento conjunto.

158º ejemplo: Chopin: Mazurka en si mayor, op.56 n° 1

Allegro non troppo

secuencias Si La Sol

En la siguiente *Mazurka* Chopin funde la modulación diatónica con voces cromáticas que acompañan el enlace de acordes de séptima alterados. La progresión secuencial desciende por terceras, ya que el propio tema baja por movimiento conjunto. Mientras la melodía mantiene la estructura motívica de dos en dos compases, el enlace armónico omite el acorde tónica inicial de las secuencias y, limitándose a los acordes de séptima alterados, se forma por un patrón de un solo compás. Tal como hemos visto en el capítulo 6.2.3., Chopin consigue una melodía descendiente completamente cromática duplicada a distancia de un tritono, “vestida” de una ornamentación diatónica y una armonización que se mueve en el círculo de quintas.

159º ejemplo: Chopin: Mazurka en sol menor, op. 67 n° 2

Sib: VI 7 II 7 V 7 I 7b IV 7b VII 7b III 7b 5b VI 7b 5b

Do Sib Lab Solb

secuencias

II 7 V 7 I

6.6.2.1.2. *Melodías modales*. Los enlaces armónicos modales estudiados en el subcapítulo anterior se realizaron dentro de la tonalidad mayor o menor. Sin embargo, el modalismo se

adueña también del sistema tonal. Los modos antiguos enriquecen la tonalidad con nuevos colores: cada uno posee una estructura única que le da un carácter peculiar.

En las siguientes *Mazurkas* Chopin recurre a los diferentes modos para formar temas de carácter exótico.

160º ejemplo: *Chopin: Mazurkas*

a) *op. 68. n° 3, en fa mayor*

Tema lidio sobre bordón gaita.

Score for *Chopin: Mazurkas*, Op. 68, No. 3, in F major. The piece is in 3/4 time. The first system shows the beginning of the melody in the treble staff, with a constant eighth-note accompaniment in the bass staff. A label "Sib lidio" is placed above the treble staff in the fifth measure. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line and a key signature change to B-flat major.

b) *op. 41. n° 1, en do# menor*

Tema frigio sobre enlace plagal y su trasporte al paralelo superior con cambio de modo.

Score for *Chopin: Mazurkas*, Op. 41, No. 1, in D minor. The piece is in 3/4 time. The first system is labeled "1ª frase" and "p do# frigio". The second system is labeled "2ª frase" and "cresc. mi lidio con segunda aumentada". The score shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff, with various dynamic markings and phrasing slurs.



(En la segunda frase, para identificar las notas propias del modo en el pasaje cromático de la melodía hace falta recurrir al estudio de los acordes del acompañamiento.)

c) op.6. n° 2 en do# menor

Introducción en modo mixto mayor – menor sobre bordón gaita

Andantino
sotto voce

p legato

Escala mixta mayor - menor sobre el 5º grado de do# menor melódico

figura 72

Las escalas utilizadas en los temas del 160º ejemplo

a) Lidio

Sib 4 \sharp

b) Frigio

do# 2 \sharp *Lidio con 2ª aumentada* *Mi* 2x 4 \sharp

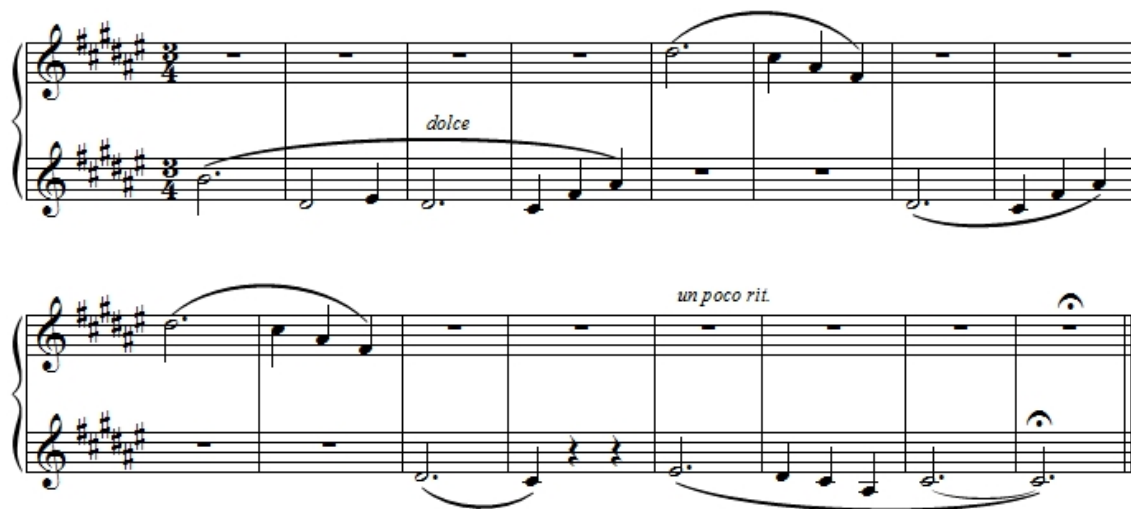
c) Mayor - menor

V 2 \sharp 3 \sharp *do#*

La figura muestra que las escalas modales no aparecen con su propia armadura, sino con la armadura del homónimo mayor o menor. Los grados distintivos se forman mediante alteraciones accidentales. Lo más curioso es el modo mixto que es el resultado de formar una escala a partir del quinto grado de la escala de modo menor melódico. El menor melódico es mitad menor y mitad mayor, ya que se elevan el sexto y séptimo grados de la escala. Iniciando la escala con el quinto grado, el orden de ambos modos se cambia. Por otra parte, si el quinto grado de menor se convierte en tónica, se trataría de un nuevo tipo de frigio que se podría considerar frigio melódico.

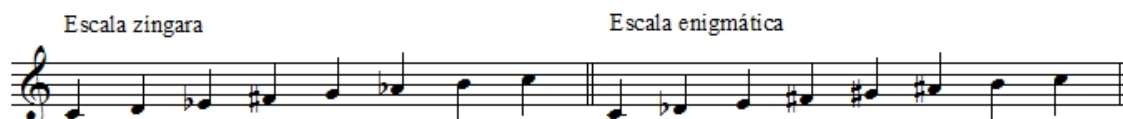
El *Primer vals olvidado* de Liszt ofrece un uso peculiar del modo mixolidio. Para crear el tema del vals “tarareado” Liszt recurre a una melodía sencilla sin acompañamiento, un tema pentatónico repetitivo en *do#* mixolidio. Siguiendo la tradición medieval, Liszt enfatiza la estructura plagal del modo mediante la armadura según la cual el mixolidio es una escala iniciada sobre el quinto grado de la escala mayor, cosa que confirma la estructura de la melodía enfocada en el acorde tónica de dicha escala (*fa# mayor*). La estructura plagal de los modos mixolidio y frigio les da un carácter abierto. Eso es lo que Liszt aprovecha para suspender el final de la melodía “olvidada”.

161º ejemplo: Liszt: *Primer vals olvidado*



El uso de los modos es cada vez más frecuente por lo que en el Romanticismo tardío podemos hablar de un neomodalismo que anticipa ciertos lenguajes polimodales modernos de la primera mitad del siglo XX. La variedad de la escala es tan importante para los compositores románticos que algunos inventan nuevas escalas diatónicas como por ejemplo, la *escala zíngara* que Liszt presta del folklore de los gitanos húngaros o la *escala enigmática* que Verdi inventa para el primer movimiento *Ave María* de sus *Cuatro piezas sacras*. También lo hace Chopin como lo pudimos observar en la segunda frase del ejemplo 160/b (véase figura 72b/2). Generalmente, en los nuevos modos creados el compositor tiene el objetivo de aumentar el número de semitonos para aumentar de esta manera el cromatismo.

figura 73



En la *Sonata*, Liszt utiliza una escala descendente como tema introductorio que sufre transformaciones durante sus reapariciones en la obra adaptando el modo frigio, zingaro y una estructura de creación propia; el modo mayor con segunda aumentada entre la tónica y el segundo grado elevado y que parece surgir de la adaptación del zingaro al modo mayor.

162º ejemplo: Liszt: *Sonata en si menor*

a) **Lento assai**

p *sotto voce*

sol

frigio

zingaro

b)

ppp

fa#

frigio

adaptación del zingaro al modo mayor

6.6.2.1.3. *El modo frigio y su aportación a la armonía.* Sin duda, en la música romántica neomodal el modo más frecuente es el frigio, por una parte porque el semitono inicial determina su carácter, por la otra, porque realiza el cambio de modo en la totalidad de la escala, cosa que el modo menor no hace. El modo menor clásico es el resultado de cambio de estructura de las tríadas principales: se rebaja la tercera de la tríada tónica, subdominante y dominante – que corresponden con el tercero, sexto y séptimo grados de la escala– aunque la alteración de esta última sólo aparece en la armadura pero no se aplica sobre la tríada dominante.

El concepto polimodal permite planificar el cambio de modo a partir de la escala. La escala diatónica tiene cuatro grados modales, o sea, son cuatro los intervalos sobre la tónica que pueden cambiarse de mayor a menor. A los grados modales arriba mencionados se les añade el segundo grado también variable. (La cuarta y la quinta son justas por lo tanto no son variables. Los denominamos grados tonales porque junto con la tónica, representan el orden funcional en ambos modos.)

figura 74

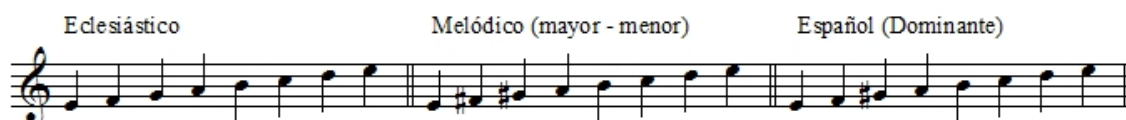
Cambio de modo total



El frigio tiene un uso especial en la música romántica española por su origen folclórico. Albéniz⁸⁷ utiliza el frigio melódico, ya que al igual que Chopin (véase ejemplo 160/c) lo entiende como una escala formada a partir del quinto grado de la escala menor melódica. En el siguiente ejemplo se entremezcla el frigio natural y melódico para darle a la melodía una mayor variedad, independientemente de que ésta asciende o desciende. La tónica final siempre es de estructura mayor haciendo alusión a la tercera picarda de la armonía renacentista pero también al “frigio dominante” utilizado en el flamenco⁸⁸.

figura 75

Diferentes tipos de frigio



⁸⁷ Martínez Burgos, M. (2004). *Isaac Albéniz: La armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Autónoma de Madrid.

⁸⁸ Fernández Marín, L. (2004). *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*. Madrid: Acordes Concert.

163º ejemplo: Albéniz: *Malagueña*

The musical score for Albéniz's *Malagueña* is presented in four systems. The first system features a piano introduction in 3/8 time, marked *mf* *sonoro*, with triplets in both hands. The second system continues the piano part, marked *leggero*, with triplets and a crescendo. The third system shows the vocal entry, marked *pp*, with a *sempre staccato* instruction and a *dim* marking. The fourth system is a *molto adagio* section, marked *pp*, featuring a *cadencia frigia* (Phrygian cadence) in the piano part.

El cambio de modo puede matizarse extendiéndose sobre todos los modos. Para ello, a contraposición al modo mayor se utiliza con frecuencia el frigio, el modo más oscuro.

164º ejemplo: R. Strauss: *Septiembre “Cuatro últimas canciones” (reducción)*

The musical score for R. Strauss's *Septiembre* is presented in a single system. The tempo is marked *Andante*. The vocal line is in German: "Der Gar - ten trau - ert kühl sinkt in die". The piano accompaniment is in 3/4 time, marked *pp*. The score is divided into three sections: *Re mayor* (D major), *anticipación del frigio* (anticipation of the Phrygian mode), and *re frigio* (Phrygian mode).



La estructura cambiante de la escala diatónica es una forma del cromatismo: el cambio de modo posibilita el uso equitativo de todas las doce notas. La riqueza modal genera una riqueza armónica. El frigio repercute en primer lugar sobre la dominante. Las dominantes frigias adquieren su estructura peculiar mediante el segundo grado rebajado y el séptimo grado natural de la escala.

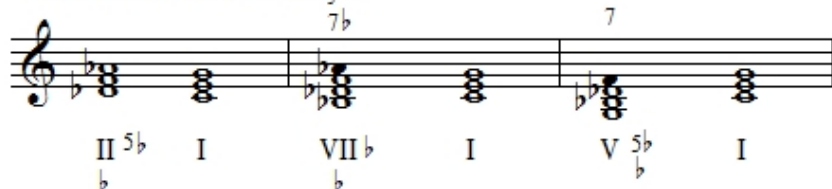
figura 76

Dominantes frigias

Con armadura del modo menor



Con armadura del modo mayor

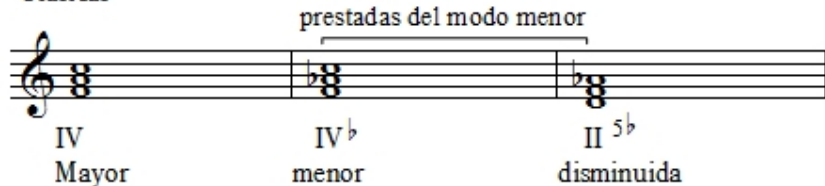


Ahora en adelante la dominante gozará de la misma riqueza estructural que la subdominante posee ya desde la armonía clásica.

figura 77

a) Subdominantes

Clásicas



Románticas

prestadas del modo menor

VI Mayor IV menor II disminuida

b) Dominantes frigias

II Mayor VII menor V disminuida

(Armadura correspondiente a do frigio.)

A continuación veremos algunos ejemplos en modo frigio. Recordemos algunos ejemplos del capítulo 6.1., en los que encontramos dominantes propias del modo frigio.

165º ejemplo: Turina: *Sacromonte “Cinco danzas gitanas” op.5. n° 5*

I V^{6 5} I

166º ejemplo: Albéniz: *Sevilla “Suite española” op.47*

I V^{6 4 3} I

167º ejemplo: Kodály: Variaciones sobre una canción popular húngara “Felszállott a páva” (“Voló el pavo”) (reducción al piano)



En varios puntos de la *Sonata*, Liszt recurre al modo frigio tal como lo muestra el principio (ejemplo 162/a) y el final (ejemplo 162/b) de esta extensa obra. En la cadencia del tema, aquí en *mi menor* podemos observar la dominante cromática de sexta aumentada estudiada en el primer capítulo. El acorde tónica se va retardando. El retardo múltiple produce una subdominante ampliada con la séptima (*sol*) para aumentar las notas comunes con la tónica en la que el retardo se resuelve. La nota pedal tónica en el bajo subraya la falta de tensión que caracteriza este tipo de enlaces plagales.

168º ejemplo: Liszt: Sonata en si menor

a) Cadencia plagal

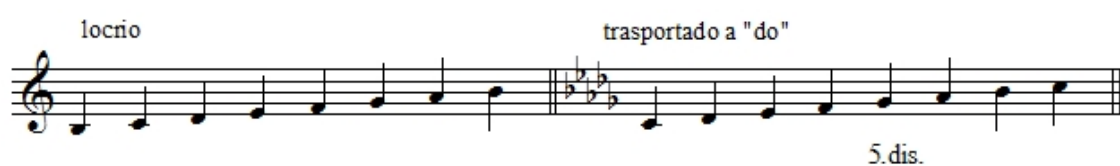
En la música renacentista el enlace cadencial frigio sólo pudo ser plagal, ya que la tríada disminuida sobre el quinto grado se consideró disonante por lo tanto no pudo desempeñar la función dominante. Por esta razón, el frigio quedó en desuso en el renacimiento tardío. La cadencia plagal por lo tanto es un rasgo propio del modo frigio (Bárdos, 1979, p. 66).

b) Cadencia final auténtica de la obra



La cadencia auténtica final de la obra utiliza la tríada sobre el séptimo grado natural. El enlace modal se ve enriquecido por el cromatismo de la voz superior que introduce una nota de paso cromática. Esta produce un acorde lejano sobre el quinto grado rebajado (*fa*) que anticipa el próximo uso del modo locrio que se producirá en la música moderna.

figura 78



169º ejemplo: *Leó Weiner: Canción popular húngara*



El ejemplo anterior muestra una canción popular en modo frigio. La armonización de la melodía contiene una dominante muy peculiar: está “oscurecida” hasta tal punto que al final todo el acorde de séptima de dominante se encuentra alterado. Al bajar un semitono el acorde completo, su estructura tradicional no se cambia pero sí, se cambia su relación con la tónica: se forma sobre la quinta rebajada del modo locrio por lo que se le añade a la melodía frigia un color todavía más oscuro produciendo una sonoridad especial.

La resolución de esta dominante es casi completamente cromática salvo su tercera –el séptimo grado modal (*fa*)– que se mantiene como una nota común o pedal superior corto en el momento de abandonar el pedal inferior que se resuelve por movimiento de semitono. Ambas notas pedales enfatizan el modo frigio siendo sus notas más características: el segundo grado menor y el séptimo grado natural.

En resumen, el Romanticismo tardío da un aspecto nuevo al modalismo cuando lo expande sobre todo el sistema cromático. La estructura cambiante de la escala diatónica es una forma del cromatismo: el cambio de modo posibilita el uso equitativo de todas las doce notas. La riqueza modal genera una riqueza armónica. Los acordes de diferentes estructuras se adaptan orgánicamente al orden funcional. La polimodalidad generada de esta manera será el principio básico de algunos lenguajes modernos como es el estilo de Bartók o de Stravinsky.

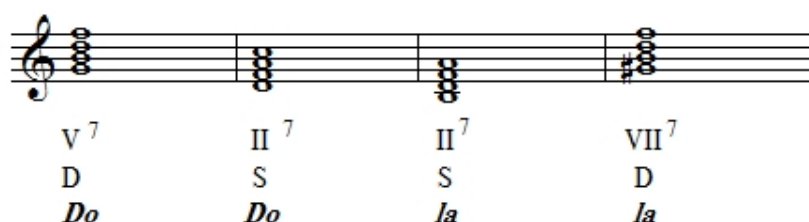
6.7. La expansión del orden funcional sobre el sistema cromático

6.7.1-Generalización de las diferentes estructuras armónicas.

En el capítulo anterior hemos examinado cómo el sistema polimodal genera una riqueza armónica. En principio, en la armonía clásica cada acorde de séptima tiene un único significado. Se utilizan las siguientes estructuras:

- tríada mayor con séptima menor – dominante
- tríada menor con séptima menor – subdominante del modo mayor
- tríada disminuida con séptima menor – subdominante del modo menor
- tríada disminuida con séptima disminuida – dominante sobre la sensible del modo menor

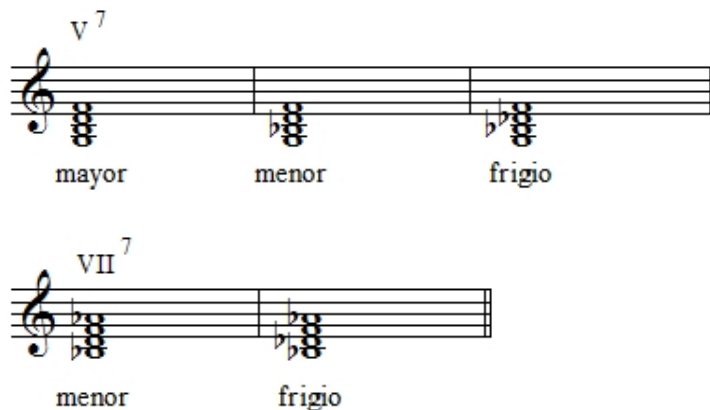
figura 79



Gracias a la paulatina cromatización del sistema diatónico, las estructuras se extienden sobre todos los acordes y funciones. La primera estructura de cuatriada generalizada es la estructura mayor propia del acorde de séptima de dominante que se reproduce a través de las dominantes secundarias. La siguiente estructura extendida es del acorde de séptima disminuida sobre la sensible del modo menor. Sin embargo, las estructuras propias de la subdominante de los modos mayor y menor no se generalizan a pesar de que en el modo mayor se permite prestar las subdominantes del modo menor homónimo. Hace falta el concepto polimodal para seguir adelante con la expansión de las restantes estructuras. En el capítulo anterior hemos examinado cómo se adaptan estas estructuras, propias de la subdominante clásica de ambos modos, a la dominante a base de la polimodalidad.

figura 80

Dominantes de diferentes modos y estructuras



(El modo menor se entiende como una escala modal equivalente al eólico.)

6.7.2-El acorde submenor.

La armonía del Romanticismo tardío llega a extender dichas estructuras también sobre el acorde tónica. La extensión se produce mediante subposición de terceras agregando a la tríada mayor las tónicas paralelas inferiores. La primera tercera añadida a la tríada mayor es diatónica por lo tanto nos conduce al relativo menor. Sin embargo, la segunda tercera menor introducida por debajo de la tríada menor es cromática respecto a la tríada mayor inicial lo que produce un nuevo tipo de acorde tónica. La denominación de la nueva estructura es *submenor*⁸⁹.

⁸⁹ Lendvai, E. (1975). *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest Hungría: Zeneműkiadó. p.18

figura 81

Ampliación estructural de la tónica:



La ampliación de la tríada tónica por subposición de terceras anticipa la extensión de la tríada disminuida sobre todas las funciones y acordes, proceso que concluye en el siglo XX. Por otra parte, el cambio de la estructura del acorde tónica indica un cambio de modo, concepto que en el Romanticismo tardío se extiende sobre todos los modos diatónicos. La tríada tónica de estructura disminuida es propia del modo locrio que se caracteriza por su quinta disminuida sobre la tónica lo que impidió su uso hasta el siglo XX. La tónica submenor conducirá al abandono de la diatonía en la música moderna del siglo XX⁹⁰.

figura 82

Escalas a las que pertenece la tónica disminuida y la tónica submenor⁹¹:



(Las distancias se miden en semitonos. Un tono equivale a dos semitonos.)

(Sobre los antecedentes de la escala octatónica volvamos a ver los ejemplos 82 y 83 citados de diferentes obras de Liszt.)

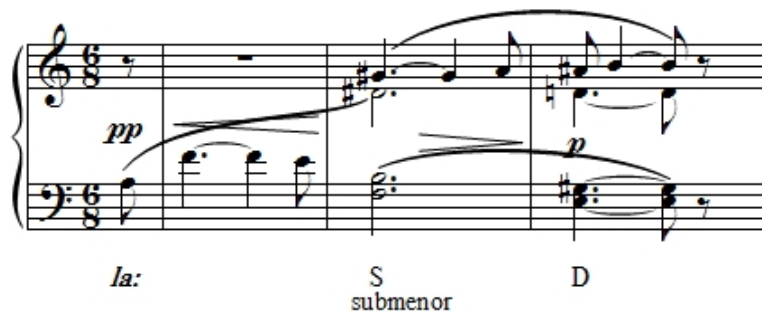
⁹⁰ Ibidem (p. 105)

⁹¹ Ibidem (p. 106)

En el Romanticismo tardío la estructura submenor se limita a producir sonoridades nuevas para enriquecer la paleta cromática de la armonía. Mostramos una serie de fragmentos de la ópera *Tristán e Isolda* que emplean el acorde submenor de varias funciones.

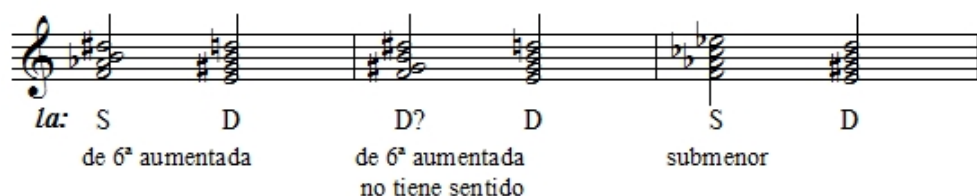
170º ejemplo: Wagner: *Tristán e Isolda* (reducción al piano)

a) Subdominante submenor



Diferentes musicólogos formularon explicación sobre el famoso “acorde Tristán”. Szélenyi⁹² afirma: “Se ve claramente que en el segundo y tercer compás una nota auxiliar ocupa el lugar de la nota principal del acorde sobre la parte fuerte. Si las notas principales recolocamos en su lugar acentuado obtenemos dos acordes de un fuerte vínculo funcional: la subdominante de sexta aumentada y el acorde de séptima de dominante de *la menor*.” Sin embargo, en caso de la subdominante el alargamiento de la supuesta nota auxiliar produce la sensación de que la nota principal en realidad es la nota acentuada (*sol#*) y la nota posterior de corta duración (*la*) es una nota de paso. La subdominante obtenida, en este sentido es la subdominante más oscura posible: la submediante de estructura submenor.

figura 83



⁹² Ibidem (p.165)

b) Enlace de subdominante y dominante submenores

sol: S D
do: S D (T D)

submenores

c) Tónica submenor

1. Estructura submenor sobre el I grado

Do: I 7b I 5b II 4 V

T dominante secundaria T submenor S D

2) Estructura submenor sobre el VI grado

do - Mib D T+S D T submenor

3.1) Estructura submenor sobre el IV grado alterado

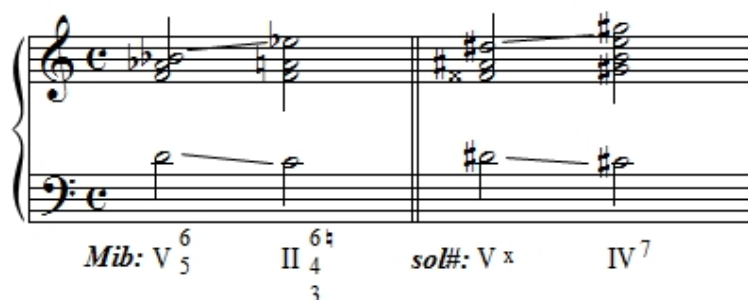
do Mib D T submenor

3.2)



Cabe mencionar que con la ampliación de la tónica por subposición de terceras la cadencia rota tradicional desaparece, ya que ésta consistió precisamente en sustituir el acorde tónica por su relativo a distancia de tercera menor descendente, o sea, por su paralelo inferior. Sin embargo, Verdi inventa nuevas cadencias rotas en las que el salto de cuarta ascendente entre la dominante y la tónica lo coloca en el tiple mientras que el bajo baja un tono representando la relación entre la dominante a la subdominante. De esta manera, la cadencia rota logra su efecto sorpresa mediante la contradicción entre el tiple y el bajo armónico. No obstante, también está presente el elemento cromático para recordar la relación de la sensible con la tónica.

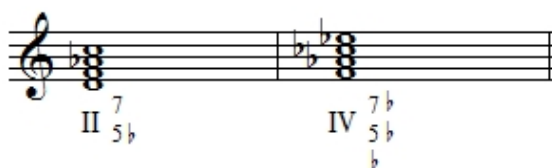
171° ejemplo: Verdi: *Falstaff* (reducción al piano)



Sigamos con los ejemplos sobre la estructura submenor adaptada a diferentes funciones y acordes.

La estructura submenor es propia de la subdominante del modo menor. No obstante, se aplica también a la subdominante del modo mayor tal como lo muestra la siguiente figura.

figura 84



Enlace de subdominantes sustitutivos de diferentes estructuras

172º ejemplo: Liszt: *Ce qu'on entend sur la montagne* (reducción al piano)

mayor menor submenor

acordes sustitutos

Do: I^{5b} VI^{5b} IV^{5b} I

subdominantes de Do (mayor)

173º ejemplo: Liszt: *Il penseroso* “Años de peregrinaje” Segundo año - Italia

soffo voce
pesante

do#: I VI IV

submediante (menor) submenor

figura 85

Esquema del 173º ejemplo

I VI IV⁷ V⁹ I

T S S D[#] T

menor submenor

submediante

El siguiente ejemplo muestra un momento de excesiva oscuridad al colocar la estructura submenor sobre el segundo grado rebajado.

Dominante cromática de estructura submenor

174º ejemplo: Wagner: *Parsifal* (reducción al piano)



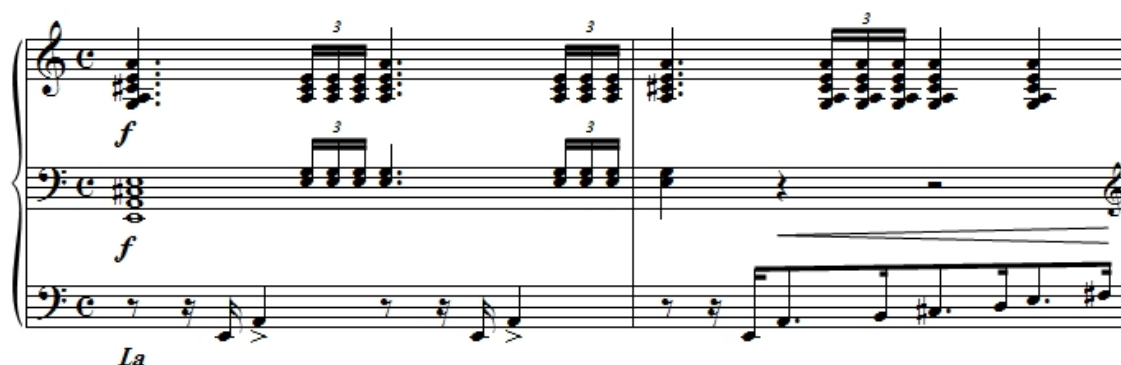
figura 86



La extensión de las estructuras – que en la armonía clásica tenían un determinado significado – sobre todos los acordes puede producir que las funciones, dominante y subdominante se fundan en una única función de tensión que debe resolverse por movimientos de semitono. Así lo demuestra el doble significado que tienen estos acordes tal como lo ejemplifican las figuras 83 y 86. Sin embargo, para los compositores la diferencia de estructura producida por la notación no es relevante, por lo tanto apuestan por la notación más legible. El cambio enarmónico de la séptima menor a la sexta aumentada esta vez no afecta la función del acorde.

La estructura submenor la puede adaptar cualquier acorde. En el siguiente ejemplo veremos una modulación entre relativos paralelos mediante una dominante submenor en común.

175º ejemplo: Wagner: *El oro del Rin* (reducción al piano)



D submenor
 $\text{VII } 5^b = \text{V } 5^b$
 $\text{b} \quad \text{b}$
 Do

6.7.3-El efecto de la generalización estructural sobre el orden funcional.

La generalización de las diferentes estructuras aporta una gran variedad modal y cromática a la armonía romántica. Este proceso que no se limita por restricciones hace tambalear el orden funcional. Recordemos que el orden funcional se basa en la resolución de la tensión producida por la única quinta disminuida de la escala diatónica, formada sobre el séptimo grado sensible. La tonalidad se debilita cuando la enarmonía producida por el cromatismo afecta a estos grados de la escala, en primer lugar, la sensible. Cuando aparecen las subdominantes que contienen la tónica rebajada –enarmónica con el séptimo grado sensible, tercera de la dominante– se difumina el límite entre las funciones subdominante y dominante que se funden en un acorde representante de tensión.

figura 87

Acordes subdominantes con la tónica rebajada

VI 5^b
 IV 7^b 5^b

Vamos a recordar los ejemplos 35 y 172, ambos citados de Liszt.

VII₂ 4^\sharp
 I



A primera vista los dos acordes cifrados parecen diferentes. Sin embargo, se trata de dos formas de un mismo acorde.

figura 88

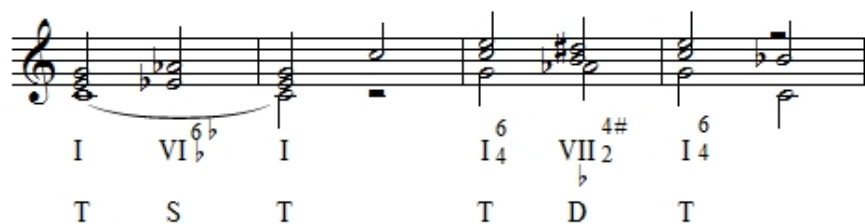
Ambos enlaces transportados a *do*:



La escritura depende de la conducción de las voces, aquí, de la conducción de una de las cuatro notas que forman el acorde cuatriada (*fa*) y que puede enfatizar la una o la otra posible función.

Vamos a comparar ambos enlaces del siguiente ejemplo.

176° ejemplo: Kodály: *Tricinia* n°16



Entre el enlace plagal y auténtico la diferencia más destacada es que en el primero se guarda la tónica como nota en común mientras que en el segundo todas las voces se mueven por movimiento de semitono. No obstante, basta cambiar la escritura para darse cuenta de que los dos enlaces no son tan diferentes.

figura 89

Cambio enarmónico del segundo enlace del 176º ejemplo:



La nueva escritura muestra que podría tratarse de la repetición del primer enlace en otra posición y con un cambio de la estructura del acorde subdominante de mayor a menor.

Los siguientes fragmentos presentan los mismos enlaces sin cambio de posición.

177º ejemplo: Kodály: Tricínias n° 18 y 14 (Inicio)



La sustitución de un enlace auténtico por otro plagal mediante suprimir el paso de la tónica al séptimo grado sensible es un recurso utilizado ya en la armonía clásica con el objetivo de suavizar la tensión del enlace (Szekely 2006, p.74). El cambio no afecta la relación tensión-resolución pero la moldea para sus fines expresivos. El siguiente fragmento de Schubert ejemplifica este tipo de suavización.

178º ejemplo: Schubert: Frühlingstraum (Sueño de primavera) “Winterreise” D. 911

El enlace repite obstinadamente el acorde tónica ornamentada por un acorde bordadura. La función relacionada con la tónica debería ser la dominante en caso de la cual la bordadura se efectuaría en todas las voces sin nota en común.

figura 90

Versión imaginaria del 178º ejemplo con enlace auténtico

Und als die Häh - ne kräh - ten,

mi: I⁶ VII^{6#}₅ I⁶ VII^{6#}₅ I⁶_#

El siguiente ejemplo muestra cómo se reúnen la tónica rebajada y el séptimo grado sensible –enarmónicas entre sí– en un solo acorde dominante.

179º ejemplo: *Kodály: Laudes organi*

Fa: T S S D T

La siguiente figura muestra cuáles son los dos acordes reunidos en uno según la notación de Kodály y de qué acorde se trataría si lo consideráramos un único acorde formado por superposición de terceras. Aquí, el cambio de escritura no afecta la función del acorde.

figura 91

II^{7b}_{5b} I VII^{6#}₄_{3b} I II^{9b}_{7b}_{5b} I

6.7.4-La extensión del orden funcional sobre el sistema cromático: el sistema axial.

La ampliación de las funciones mediante subposición de terceras indica la tendencia romántica de extender el orden funcional sobre el sistema cromático. No obstante, la ampliación con la tónica submenor introduce un pensamiento completamente nuevo en el orden tonal-armónico: la simetría.

El orden tonal-funcional clásico se manifiesta en el marco de la tonalidad diatónica con el predominio del modo mayor: una escala asimétrica que alterna cinco tonos y dos semitonos. Sin embargo, el sistema cromático representado por la escala cromática es simétrico.

El orden simétrico aparece por primera vez en la armonía clásica en forma del acorde de séptima disminuida. Como lo vimos en el primer capítulo, el acorde de séptima disminuida se forma de terceras menores y, en inversión, de una segunda aumentada que es enarmónica con la tercera menor. La simetría del acorde es fuente de su ambigüedad: un acorde de séptima disminuida tiene cuatro resoluciones posibles, ya que sus cuatro posiciones son enarmónicas. Obviamente los acordes de resolución están en relación de tercera menor.

Como se ha visto en los capítulos anteriores, en la armonía romántica la paulatina ampliación de las funciones se realiza de diferentes maneras:

1. ampliando el número de acordes de una misma función a base de su capacidad de sustituirse
2. ampliando cada uno de los acordes mediante subposición de terceras
3. ampliando las estructuras de un mismo acorde a base del cambio de modo

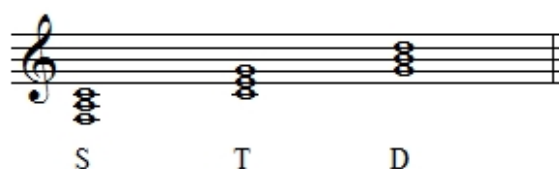
En todos estos casos es la tercera menor que protagoniza la ampliación: por una parte, siguiendo las tradiciones clásicas, los acordes relativos de tercera menor pueden sustituirse. Por otra parte, las diferentes estructuras se derivan de la ampliación de los acordes por subposición de terceras menores que, al mismo tiempo produce el cambio de estructura mediante rebajar las terceras mayores a menores. Sin embargo, entre estas nuevas formas de ampliación de funciones son las dos últimas que, al mismo tiempo, producen un nuevo tipo de acorde, el acorde submenor que contiene los intervalos característicos del nuevo sistema simétrico: el tritono que divide la escala cromática simétricamente por la mitad y el semitono que la construye.

La expansión del orden funcional sobre el sistema cromático se manifiesta mediante extenderse sobre todo tipo de relaciones armónicas. Cabe recordar que la relación de quinta representa la diatonía clásica; la relación de tercera mayor o de mediantes, que surge por la sustitución de las funciones clásicas por sus paralelos inferiores, tiene el fin de ampliar el cromatismo; la relación de semitono representa directamente el cromatismo romántico; y por último, la relación de segunda mayor representa la relación diatónica modal.

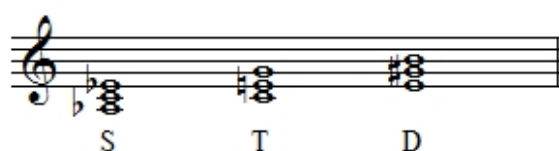
Veamos el orden funcional extendido tal como lo describimos arriba. (En las siguientes figuras todos los acordes están representados por la estructura mayor para facilitar el posterior transporte. No obstante, cabe recordar que todos pueden cambiar de estructura y adaptar la estructura mayor, menor o submenor.)

figura 92

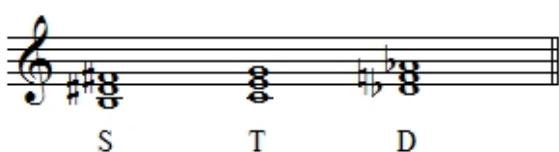
a) Orden funcional de relación de quinta



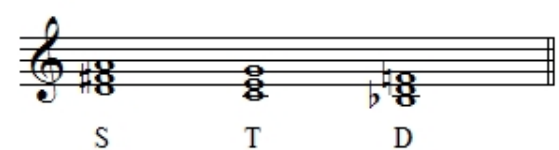
b) Orden funcional de la relación de mediantes



c) Orden funcional de relación de semitono



d) Orden funcional de relación de segunda



Todos estos acordes se utilizan en la armonía romántica. Quizá lo más novedoso es el uso del acorde del séptimo grado sensible como subdominante. Cabe recordar que la sensible pierde su papel de generar la tensión funcional a causa del cromatismo: en el sistema cromático son las notas alteradas que fomentan la tensión. La sensible se debilita también con la aparición del primer grado rebajado en las subdominantes alteradas, fenómeno del que hablaremos más adelante.

El siguiente ejemplo muestra el uso del acorde del VII grado con función de subdominante que vincula tonalidades paralelas, aquí el menor con el mayor.

180° ejemplo: Schubert: Schäfers Klagelied (Lamento del pastor) D. 121

(do) T S D T
VII $\frac{4}{3}$ V 9 8 7
Mib -----

En el siguiente ejemplo se realiza una modulación a la tonalidad de la subdominante que se ve representada por la tonalidad del VII grado.

181° ejemplo: Schubert: Auf dem Flusse (A la vera del río) “Winterreise” D. 911

in die - sem Ba - che er - kennst du nun dein Bild?
mi menor re# menor

Vamos a examinar la relación entre los acordes que desempeñan la misma función. Tal como lo suponíamos, la relación entre los acordes de una misma función que pueden sustituirse es de tercera menor, o sea, son paralelos.

figura 93

a) Subdominantes

mediante clásica modal cromática
VI IV II VII

b) Dominantes

modal clásica mediante cromática
VII V III II

Ahora solo hace falta vincular las tónicas (tonalidades) sustitutivas para extender el nuevo orden funcional sobre el sistema cromático completo.

c) Tónicas sustitutivas o paralelas



gráfico 4

Relación de las tonalidades paralelas.

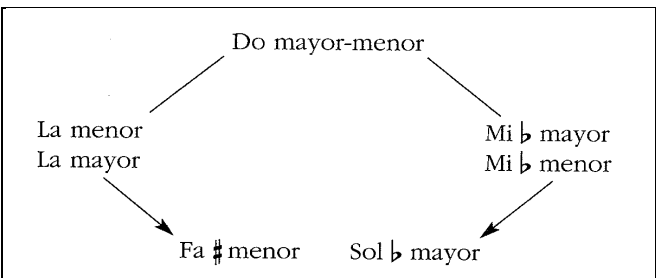
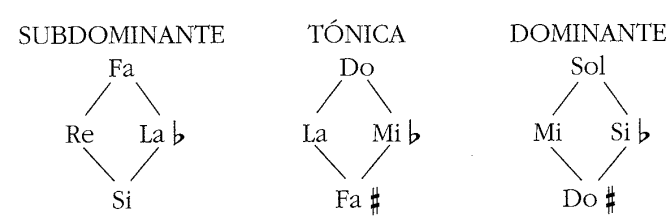


gráfico 5

Acordes sustitutivos formando ejes.



Las tonalidades paralelas comparten todos sus acordes tal como lo muestra la siguiente tabla (al adaptar los acordes a las diferentes tonalidades puede producirse un cambio enarmónico que también sirve para facilitar la lectura).

Los acordes que forman los ejes no se cambian sólo se desplazan girando alrededor de las tónicas tal como lo muestra la siguiente tabla.

TABLA 6

Sistema axial 1

PÉNDULO DE QUINTAS	EJE SUBDOMINANTE	EJE TÓNICA	EJE DOMINANTE
	FA	DO	SOL
	RE	LA	MI
	SI	FA#	DO#
	LA _b	MI _b	SI _b

PÉNDULO DE DE MEDIANTES	EJE SUBDOMINANTE	EJE TÓNICA	EJE DOMINANTE
(de terceras mayores)	LA _b	DO	MI
	FA	LA	DO#
	RE	FA# (SOL _b)	SI _b
	SI	MI _b (RE#)	SOL

PÉNDULO CROMÁTICO	EJE SUBDOMINANTE	EJE TÓNICA	EJE DOMINANTE
(de semitonos)	SI	DO	RE _b (DO#)
	LA _b (SOL#)	LA	SIB
	FA	FA# (SOL _b)	SOL
	RE	MI _b (RE#)	MI

PÉNDULO MODAL	EJE SUBDOMINANTE	EJE TÓNICA	EJE DOMINANTE
(de segundas mayores)	RE	DO	SIB
	SI	LA	SOL
	LA _b (SOL#)	FA# (SOL _b)	MI
	FA	MI _b	RE _b (DO#)

La figura 94 muestra los acordes completos. La posterior tabla resume de manera atractiva las interrelaciones mostradas por la figura 94.

figura 94

a) Dominantes

Do: VII_b V III II_b
La: II_b VII_‡ V III
Fa#: III II_‡ VII_‡ V
Mib: V III II_b VII_b

b) Subdominantes

Do: VI_b IV II VII
La: VII VI_‡ IV II
Fa#: II VII VI_‡ IV
Mib: IV II VII VI_b

TABLA 7

Sistema axial 2

a) Interrelación de dominantes en el sistema cromático

Tonalidades	Do	La	Fa# - Solb	Mib – Re#
Dominantes sobre:				
Sol	V	VII	II rebajado	III
Sib	VII	II rebajado	III	V
Reb – Do#	II rebajado	III	V	VII
Mi – Fab	III	V	VII	II rebajado

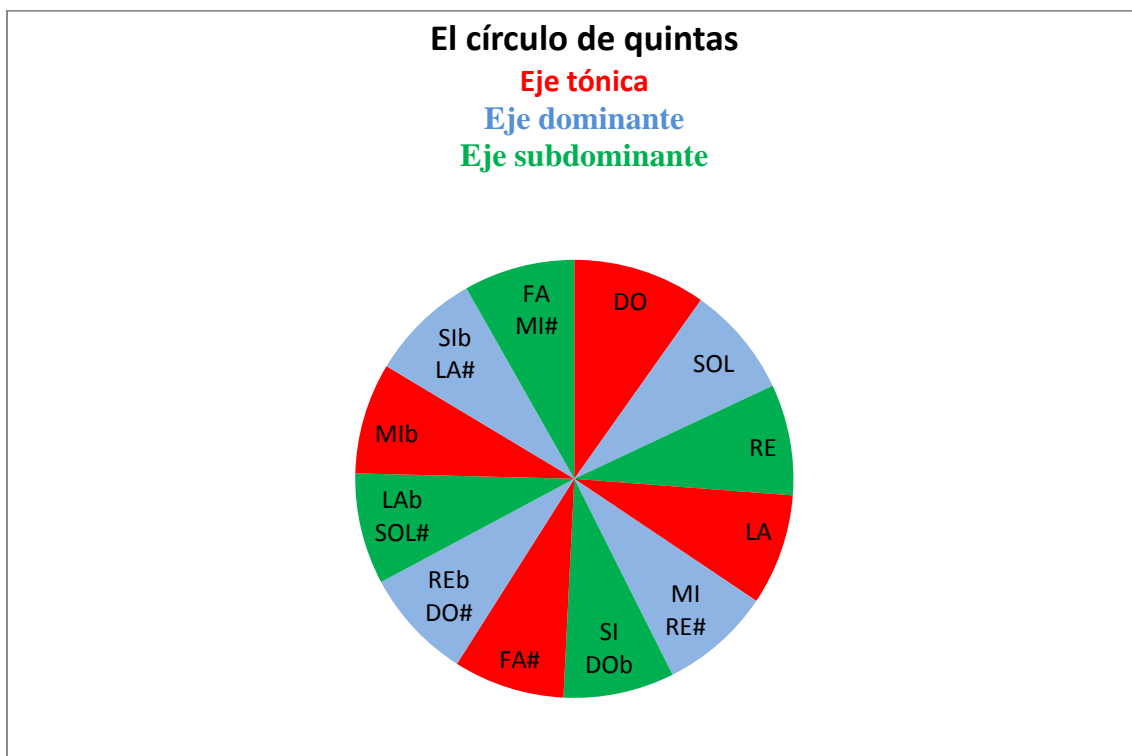
b) Interrelación de subdominantes en el sistema cromático

Tonalidades	Do	La	Fa# - Solb	Mib – Re#
Subdominantes sobre:				
Fa	IV	VI rebajado	VII	II
Re	II	IV	VI rebajado	VII
Si - Dob	VII	II	IV	VI rebajado
Lab – Sol#	VI rebajado	VII	II	IV

El siguiente gráfico muestra los ejes formados por los acordes de una misma función en el sistema cromático formado por doce quintas.

gráfico 6

Sistema axial extendido sobre el círculo de quintas.



El sistema axial muestra que el diseño simétrico originado del cromatismo ocupa definitivamente el lugar del diseño aritmético propio de la diatonía. Los siguientes ejemplos dan crédito a dicho planteamiento.

A continuación, vamos a mostrar el proceso modulante que vincula los tonos paralelos mediante sus acordes comunes. En principio, para ello se utilizó el acorde de séptima disminuida en común. Comparemos el 28º ejemplo de Beethoven y el fragmento de Schubert presentado en el próximo 182º ejemplo.

Beethoven: Sonata para piano en la mayor op. 2/2, 1º movimiento (28º ejemplo)

Diagram illustrating the modulation process in Beethoven's Sonata for piano in A major, Op. 2/2, first movement (28th example). The diagram shows two systems of musical notation, each with a piano (p) and treble (t) staff. The first system shows a transition from A major (VII7) to A minor (7b) via a diminished seventh chord (6#). The second system shows a transition from A minor (7b) to A major (6) via a diminished seventh chord (5b). The notes are labeled with solfège names: mi (A) and Sol (G).

Antes de pasar al siguiente ejemplo, recordemos la secuencia cromática “Teufelsmühle” (véase pp. 98-100) y la progresión formada de ella. Las secuencias están a distancia de tercera menor por lo tanto la progresión brinda la oportunidad de realizar modulaciones entre los tonos paralelos.

figura 95

Diagram illustrating the 'Teufelsmühle' sequence, a chromatic progression of diminished seventh chords. The diagram shows two systems of musical notation, each with a piano (p) and treble (t) staff. The first system shows a progression of three diminished seventh chords (7, 7, 6) with a 4 below the 6. The second system shows a progression of three diminished seventh chords (7, 7, 6) with a 4 below the 6.

La diferencia más importante en ambos procesos modulantes consiste en que Beethoven concluye cada nueva tonalidad con la tónica mientras que en la progresión “Teufelsmühle” eso no ocurre. En el ambiente cromático los acordes de séptima de dominante son los únicos puntos de orientación respecto a la tonalidad pero el sentido tonal se desestabiliza, ya que la dominante se va desfigurando en cada secuencia. Las tonalidades que pertenecen al mismo eje no llegan a confirmarse durante la progresión secuencial. La tonalidad fluctuante produce un carácter incierto, lúgubre muy de acuerdo con el contenido del

poema al que Schubert pone música en el siguiente lied en el que la melodía recitante casi inmóvil enfatiza dicho carácter.

182º ejemplo: Schubert: *Der Wegweiser* (*Señal caminero*) "Winterreise" D. 911

pp Ei - ner Wei-ser seh' ich ste - hen un-ver - rückt vor mei-nem Blick, ei-ne Stras-se muss ich

pp *cresc.*

sol S dis. *sib*

ge - hen, ei-ne Stras-se muss ich ge - hen, die noch Kei ne ging zu - rück.

S dis. *do#* S (D/D) *sol* *f* *p*

Schubert utiliza la progresión “Teufelsmühle” para prolongar la función subdominante por lo tanto el acorde de estructura de séptima de dominante no es relevante. En el esquema armónico del lied hemos indicado con paréntesis las veces que Schubert lo omite. La omisión tiene consecuencias sobre la estructura de la secuencia que hemos señalado por debajo del bajo. La versión 1) corresponde a la progresión secuencial original (que hubiera prolongado la función dominante). La versión 2) corresponde al planteamiento de Schubert de prolongar la subdominante y como es debido en la armonía clásica, colocar la cuarta-sexta de paso en el centro de la secuencia. No obstante, el carácter de paso de este acorde se perturba al marcarlo en la melodía: la nota repetida se abandona justo en el momento de aparecer el acorde de paso.

La progresión secuencial original completo hemos adaptado al tiple que Schubert convirtió en una “seudo-melodía” que expresa la creciente tensión mediante el ascenso pero también insiste las tonalidades no confirmadas.

La secuencia en forma completa es una versión hipotética, ya que nunca se vuelve al punto de partida. Schubert también la interrumpe modificando la tercera secuencia, siguiendo la regla de no enlazar más de tres secuencias seguidas para evitar la monotonía (Schönberg, 1974, p. 376).

figura 96

“Teufelsmühle”. Esquema del 182º ejemplo.

The musical score for 'Teufelsmühle' shows a sequence of chords in the right hand and their corresponding notes in the left hand. The chords are labeled with numbers 7, 6, 7, 7, 6, 7, 7, 6, 7, 7, 6, 7. Below the score, two rows of labels are provided:

1) sol, sib, reb = do#, (mi) sol: S (D/D)

2) S, S, S

(Los acordes de séptima disminuida los indicamos mediante la alteración del bajo.)

Comparando los últimos fragmentos de Beethoven y Schubert, en ambos aparecen tres de las cuatro tonalidades del eje tónica que se conectan a través de acordes comunes: Beethoven utiliza el acorde de séptima disminuida sobre la sensible, de función dominante mientras que Schubert escoge subdominantes en común, en principio, también de estructura de séptima disminuida.

La circulación entre las tonalidades paralelas es frecuente en el plan tonal moduladorio de la composición romántica. La conexión de las mismas es muy variopinta.

Aunque las nuevas tónicas no aparecen, en el siguiente fragmento de la *Mazurka en la menor* de Chopin las tonalidades de *do* y *mib* aparecen explícitas mediante un enlace subdominante y dominante de ambas. Queda la duda que si se trata de modos mayor o menor sobre estas tónicas, cosa que no es relevante.

183º ejemplo: Chopin: *Mazurka en la menor*, op.7 n° 2

The musical score for Chopin's *Mazurka en la menor*, op. 7 n° 2, shows a sequence of chords in the right hand and their corresponding notes in the left hand. The chords are labeled with letters D, T, S, D, S, D. Below the score, two rows of labels are provided:

la, do, Mib

Schubert enlaza las dominantes V⁷ de tres de las cuatro tonalidades del eje.

184° ejemplo: Schubert: *Sei mir gegrüsst* D. 741

The musical score for Schubert's 'Sei mir gegrüsst' (D. 741) is shown in two systems. The first system contains the vocal line and the first four measures of the piano accompaniment. The piano part features a sequence of dominant chords: S (Sol), D (Reb), D (sol), and T (Sib). The second system contains the vocal line and the next four measures of the piano accompaniment, continuing the sequence with D (sol), D (Sib), and T (Sol). The vocal line includes the lyrics: 'in die-ses Arm's Um - schlus - se, sei mir ge-grüsst, sei mir ge - küsst!'.

Albéniz conecta las tonalidades del eje mediante una progresión secuencial. (El cambio enarmónico del último acorde de séptima disminuida “previsualiza” la próxima tonalidad.)

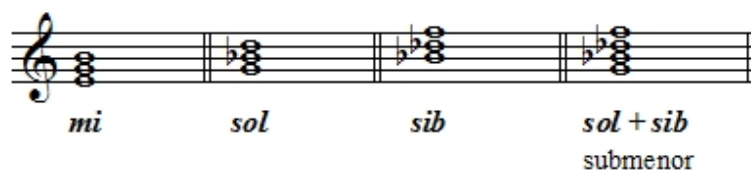
185° ejemplo: Albéniz: *Castilla “Suite española”* op. 47

The musical score for Albéniz's 'Castilla' (Suite española, op. 47) is shown in two systems. The first system contains the piano accompaniment with a sequence of diminished seventh chords: mi menor, sol menor, and sib submenor. The second system shows a close-up of the final chord of the first system, which is a diminished seventh chord, and the first chord of the second system, which is a diminished seventh chord. The label 'enarmonización' is placed between the two chords, indicating the enharmonic connection.

En el fragmento de Albéniz, las secuencias conectan el *mi menor*, el *sol menor* y el *sib menor*. La última secuencia modificada presenta una curiosa unión entre ambas últimas tónicas mostrando el fuerte vínculo que hay entre la ampliación de las tónicas sustitutivas del eje y la estructura submenor.

figura 97

a) Tónicas del 185° ejemplo



b) Escala octatónica perteneciente al eje *mi - sol - sib - reb*



Wagner llega a completar la subposición de terceras con la cuarta tónica del eje. De esta manera, el acorde de séptima disminuida adquiere un nuevo significado y, despojándose de la tensión que antes representaba, se convierte en una estructura posible de tónica.

186° ejemplo: Wagner: *El oro del Rin* “Leitmotiv del anillo” (reducción)

a)

Figure 98a shows two staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics: "Der Welt Er _____ be ge - wän - ne zu ei - gen, wer aus dem Rhein - gold schü - fe den". The bottom staff is the piano accompaniment with lyrics: "Ring der mass _____ lo - se Macht ihm ver - lieb!". Below the piano staff, there are chord markings: "T" under the first measure, "D" under the second measure, and "T" under the third measure. The piano staff also has a "D" marking under the second measure.

relación de quinta, la relación de tritono indica el abandono definitivo del sistema diatónico que cede a los diseños simétricos como la escala octatónica que acompaña el enlace cromático de los ejemplos 185 y 187.

El enlace de las tonalidades del eje puede ser directo o resultado de un proceso modulante más o menos amplio. También pueden enlazarse las dominantes de estas tonalidades.

Veamos unos ejemplos de modulación (enlace) de relativos de tritono.

Proceso modulante corto:

188º ejemplo: Schubert: Wohin? (¿A dónde?) “Die schöne Müllerin” D.795

The image shows a musical score for Schubert's 'Wohin?' (¿A dónde?) from 'Die schöne Müllerin' D.795. The score is in 2/4 time and B-flat major. The vocal line (soprano) has the lyrics: 'es möch - te euch fol - gen auf luf - ti - ger Bahn! Wo - hin? Wo - hin?'. The piano accompaniment features a strong initial chord marked 'f' and a later section marked 'pp'. The key signature changes from B-flat major to D-flat major (B-flat minor) in the second system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

es möch - te euch fol - gen auf luf - ti - ger Bahn! Wo - hin? Wo - hin?

f

pp

$\text{II}_{5\flat}^{6\flat} = \text{V}_5^6$ *mib*

189º ejemplo: Liszt: Sonata en si menor

a) Enlace directo

The image shows a musical score for Liszt's Sonata in B minor, illustrating a direct modulation. The score is in 3/4 time and B minor. The piano accompaniment features a 'dolce' marking and triplet figures. The key signature changes from B minor to D minor (B-flat major) in the second system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

dolce

mi *Sib*

b) Modulación cromática

do fa# (mi)

energico

c) Enlace directo con dominantes

si: dominante VII de séptima disminuida

Fa: dominante V2

190º ejemplo: Liszt: La capilla de Guillermo Tell “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza

fa#

VII^{6#} dis.

soito voce

rit.

do V⁹₇

6.7.5-Camino hacia la atonalidad: la tonalidad fluctuante.

En los capítulos anteriores hemos examinado las características armónicas del sistema tonal cromático. El cromatismo produce dos cambios fundamentales respecto a la armonía tonal diatónica: por una parte, la tonalidad funcional se enriquece enormemente al extenderse sobre el sistema cromático. Este cambio produce al igual el enriquecimiento del sistema tonal a base del neomodalismo como lo de la armonía mediante introducir y generalizar nuevos tipos de estructuras armónicas.

Por otra parte, la tonalidad pierde su función reguladora cuando el proceso modulante se vuelve más importante que la confirmación de una nueva tonalidad. En un proceso modulante constante e ininterrumpido las notas de la escala cromática adquieren igual rango. Todo ello produce una tonalidad fluctuante en la que se producen momentos de inestabilidad tonal. Estos fenómenos propios del Romanticismo tardío abren camino hacia un cambio estilístico que desarrollará el cromatismo polimodal junto con el sistema de ejes y asentará el dodecafonismo, la atonalidad y la técnica serial.

Veamos algunos ejemplos de tonalidad fluctuante.

Un ejemplo prematuro es la Overture *Euryanthe* de Carl Maria von Weber. El compositor pretende crear una atmósfera misteriosa propia de un cuento de hadas mediante la tonalidad fluctuante: en quince compases aparecen once tonalidades. Algunas son fugaces, otras están definidas por un enlace más complejo que se forma de manera tradicional.

191º ejemplo: Weber: *Euryanthe*, Overture (reducción al piano)

Largo

pp possible

Si T D T (fa# D cad. rota Re) la S

D T (Fa sol la mi) fa D T



En el Romanticismo tardío se aumenta la ambigüedad tonal. Las tonalidades emergentes no se confirman con enlaces tradicionales. Para ejemplificar este tipo de tonalidad fluctuante debemos recurrir a los compositores emblemáticos del Romanticismo tardío: Richard Strauss, Richard Wagner y Franz Liszt.

192º ejemplo: Richard Strauss: Septiembre “Cuatro últimas canciones”

Allegretto

In

p

do

dämm - ri - gen Grüf - ten träum - te ich lang

pp

do

espr. p von dei - nen Bäu - men und blau-en Lüf -

Si *(do#)*

ten, von dei - nem Duft und

Vo - gel - sang

espr.

p *dim* *pp*

Sib *Mib*

En el ejemplo anterior, entre el *do menor* inicial y el *mib mayor* final no se establece ninguna tonalidad. Las estructuras tradicionales –tríadas y cuatriadas formadas por terceras– producen un sentimiento tonal incluso cuando la tonalidad no se establece, por lo tanto no podemos hablar de música atonal pero sí, de una tonalidad fluctuante que está “vagando” entre las tonalidades emergentes y abandonadas casi de inmediato.

En Wagner, a causa del excesivo cromatismo y de las abundantes notas extrañas, los acordes están en constante transformación. La ópera “*Tristán e Isolda*” ofrece numerosos ejemplos de fluctuación e inestabilidad tonal. En el siguiente fragmento no hay tonalidad detectable.

193º ejemplo: Wagner: *Tristán e Isolda* 3º Acto (reducción)

Sehr lebhaft

Den hab' ich wohl ver - nom - men kein Wort, das mir ent - ging.

mf *p*

En sus últimas obras para piano, Franz Liszt encontró un estilo atonal muy personal: la tonalidad la elude mediante acordes simétricos como el acorde de séptima disminuida, la tríada aumentada, por otra parte, utiliza las ornamentaciones melódicas y los consecuentes

acordes (acorde bordadura, acorde apoyatura etc.) de tal manera que las tradicionales relaciones de tensión y resolución pierden su protagonismo. A todo ello se añade un exuberante cromatismo. Más allá de estos recursos románticos introduce novedades modernas como la escala de tonos, la escala octatónica y a consecuencia aparecen acordes contruidos de cuartas o de tonos. Entre las últimas obras se encuentra la “*Bagatela sin tonalidad*” título que manifiesta que el compositor ha sido consciente de experimentar con un nuevo estilo.

No obstante, para concluir nuestra investigación acerca del sistema armónico del Romanticismo no hemos buscado las obras que, como las mencionadas de Liszt, rompen definitivamente con las tradiciones, sino aquellas que guardando los rasgos principales de la armonía romántica logran una inestabilidad tonal que señala la vía de un posterior desarrollo hacia los lenguajes armónicos modernos.

Terminemos con el siguiente tema de Liszt que emerge y desvanece en un ambiente de incertidumbre tonal (véase la sección introductiva de la obra en el 80º ejemplo). Aquí es el punto culminante donde se establece una tonalidad de cierta estabilidad (*solb mayor*).

194º ejemplo: Liszt: *Los cipreses de la Villa d’Este* 2 “Años de peregrinaje” Tercer año

molto accentuato

f

sol (fa#)

la (sib) (Reb?)

cresc.

ff appassionato

(Mi?) *mib*



Después de analizar los ejemplos seleccionados hemos sacado la conclusión de que los cambios tonales y armónicos no surgieron por sí solos. Lo que impulsó los cambios ha sido la necesidad de aumentar los recursos para la expresión de los sentimientos del alma romántica.

6.8. Líneas de investigación

Hemos estudiado las actuales líneas de investigación y hemos encontrado una serie de tesis doctorales vinculantes con nuestro tema (véase Bibliografía). Resumimos aquí aquellas que guardan algunos puntos comunes con nuestra investigación.

1) El siguiente trabajo guarda relación con el cromatismo y con el significado simbólico de las tonalidades.

González Compeán, F.J. (2011). *Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. (Tesis doctoral inédita). Guanajuato México: Universitat Politècnica de València.

En su investigación González se ocupa con un tema relevante para la música romántica y especialmente para la armonía y la instrumentación. Este tema es la sinestesia. En principio, la sinestesia es una anomalía en la percepción humana que consiste en una

sensación percibida por un órgano sensorial producida por un estímulo aplicado a otro. Los sinestésicos perciben con frecuencia correspondencias entre tonos de color, tonos de sonidos e intensidades de los sabores de forma involuntaria. En el arte, la sinestesia se convierte en una figura retórica que consiste en atribuir una sensación a un sentido distinto del que le correspondería en realidad.

Para intensificar la vivencia artística, los compositores románticos pretenden ampliar la percepción del fenómeno sonoro implicando no sólo el oído, sino también los demás sentidos, en primer lugar la vista. Tal pretensión culmina en el concepto de “Gesamtkunstwerk” o arte total introducido por Richard Wagner.

González sostiene que las artes comparten unas reglas comunes descubiertas en el mundo antiguo desde los griegos hasta los hindúes. La asociación de un color con un sonido no es nada nuevo. Los primeros tratados de composición consideran que el modo –la estructura de la tonalidad–, es decisivo para el carácter de la música: el modo mayor es luminoso y radiante, a cambio, el modo menor es oscuro y triste. Este principio se traslada a la armonía: cuantos más intervalos menores contiene un acorde más oscuro es y viceversa. Más allá del modo, la tonalidad misma representa un carácter vinculándose con un color. A base de ello González elabora un nuevo concepto, la *tonalidad sinestésica* en el que se corresponden un sonido, un color y un estado del alma. Una vez elaborada la tabla de correspondencias, configura una nueva tabla con posibles combinaciones de estos factores interdependientes. Posteriormente, la adapta a diferentes obras utilizando las tablas para el análisis. Su investigación práctica enfoca en Scriabin, ya que el propio compositor se declaraba sinestésico, es decir, oía colores. En su obra sinfónica *Prometheus: El Poema del Fuego* incluía una parte para “clavier à lumières”, que era un órgano colorido diseñado específicamente para la sinfonía. Era tocado como un piano, pero proyectaba luces de colores en una pantalla del teatro donde estas se presentaban junto a los sonidos.

Más allá del efecto atractivo de la asociación del sonido con el color, nos interesó la fluctuación de caracteres suscitada por el constante cambio de tono y modo, –por la modulación y el neomodalismo–, y la riqueza armónica.

2) La siguiente investigación se ocupa con el cromatismo dentro del plan tonal de la gran forma.

Seidel, E. (1962). *Die Enharmonik in dem harmonischen Grossformen Franz Schuberts*. (Tesis doctoral). Universidad Frankfurt am Main. Editado: (1963) Heidelberg: Druck A. Grosch.

En su investigación “*La enarmonía en las grandes formas armónicas en Franz Schubert*”, Seidel aborda el tema de la paulatina transformación del lenguaje musical clásico a través de las obras de Schubert partiendo de un punto de vista formal. Para examinar el cambio en la organización tonal-armónico de la gran forma analiza las

Sonatas de Schubert. La transformación de la forma, Schubert la realiza mediante un diseño monotemático que unifica los diferentes movimientos de la sonata. Seidel analiza de qué manera transforma Schubert el tema peregrinante para conseguir el carácter propio de cada movimiento y a consecuencia de ello, cómo se modifica el plan tonal moduladorio de la forma y cómo Schubert crea procesos tonales más amplios y de una sutileza mucho mayor que sus contemporáneos más vinculados a la forma y el lenguaje clásicos. Schubert juega con cierta indefinición tonal mediante procedimientos cromáticos y enarmónicos. Todo ello gracias a la herencia de Beethoven del que Schubert se declaró un apasionado seguidor.

Analizando los procesos armónicos cromáticos Seidel descubre algunas secuencias armónicas típicas. Una de ellas, la denominada “Teufelsmühle” (*Molino del diablo*) – que citamos en nuestro trabajo –, aborda la siguiente tesis con mayor detalle.

3) El siguiente trabajo enfoca en el poder expresivo de la armonía cromática a través de los lieder de Schubert.

Dittrich, M.A. (1989). *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Lieder*. (Tesis doctoral). Hamburg. Editado: (1991) Hamburg: Karl Dieter Wagner.

En su tesis doctoral “*Armonía y entonación de los textos en los lieder de Schubert*” Dittrich examina el modo en el que Schubert trata el texto poético a la hora de poner música a ello. Su investigación se enfoca en los recursos armónicos que emplea Schubert con fines expresivos. Uno de los capítulos se ocupa con las secuencias armónicas cromáticas. Partiendo de la investigación de Vogler⁹³ y Seidel, Dittrich analiza el funcionamiento del llamado “Teufelsmühle” y su extensión denominado “Omnibus” –concepto originado de Yellin⁹⁴ que citamos en nuestro trabajo–, en los lieder de Schubert. Vogler y Seidel afirman que la progresión “Teufelsmühle” fue utilizada en músicas más antiguas por compositores desde Johann Sebastian Bach y a través de Haydn y Mozart hasta Beethoven por lo tanto es un recurso armónico corriente. Frente a Seidel, Dittrich sostiene que el significado de dicha progresión se cambia fundamentalmente en el Romanticismo a causa del nuevo enfoque en el empleo de dicha progresión: mientras que en los estilos anteriores al Romanticismo la secuencia “Teufelsmühle” fue el resultado de una conducción de voces enriquecida por notas de paso cromáticas, o sea, se limitó a un mero ornamento melódico, en el Romanticismo se convierte en un recurso primariamente armónico que sirve para realizar una modulación enarmónica al relativo de tercera menor, facilitando un movimiento moduladorio circular entre los tonos paralelos que, como lo resaltamos en nuestra investigación, forman un eje de acordes o tonalidades sustitutivas. La progresión “Teufelsmühle”, al volverse en un recurso moduladorio se alarga y extiende pero también puede invertirse.

⁹³ Vogler, G.J. (1802). *Handbuch zur Harmonielehre und Generalbass*. Praga: Barth.

⁹⁴ Yellin, V.F. (1998). *The Omnibus Idea*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press.

La denominación de la forma invertida, “Omnibus” indica la constante circulación entre las tonalidades del eje.

Dittrich describe el empleo de la progresión en diferentes secciones y en varios tipos de materiales. Su análisis conduce a la conclusión que, según el lugar donde se la emplea, la progresión “Teufelsmühle” desempeña diferentes funciones:

1. Como material temático, se la asocia con una sensación de inseguridad, melancolía, tristeza, angustia o muerte.
2. En materiales no temáticos, como las transiciones o la *cadenza* de los conciertos se aprovecha la inestabilidad tonal producida por su carácter armónica “laberíntica”.
3. El mismo carácter le hace apto para preparar un clímax al que resalta por el contraste que se forma entre su carácter “caótico” y la fuerza, la claridad y el orden que son propios de los puntos culminantes. A ello se le añade el efecto de la posible expansión del ámbito por el movimiento contrario de las voces extremas que caracteriza esta progresión de gran tensión.

Dittrich sostiene que el fuerte y notable contenido armónico y el diseño melódico pobre del tiple de la progresión la hace más apta para los materiales no temáticos (descritos en los puntos 2 y 3). Por otra parte, para la identificación auditiva de la progresión armónica conviene no superponer una melodía demasiado movida, tampoco es aconsejable complicar las voces que la componen. Un diseño melódico demasiado dinámico eclipsaría la esencia cromática de este enlace armónico. No obstante, señala como excepción a Franz Liszt quien utiliza la secuencia “Teufelsmühle” y sus derivados como temas en varias obras suyas.

4) En torno a un debate, la siguiente investigación resume las diferentes líneas filosóficas que fundamentan la música romántica.

Polo Pujadas, M. (1997). *Filosofía de la música romántica. La polémica filosófico-musical del Romanticismo alemán entre la música pura y la música programática*. Universidad de Barcelona. (Tesis doctoral). Editado: (2011). *Música pura y música programática en el Romanticismo*. Barcelona: L’Auditori.

En el Romanticismo alemán existe una fuerte relación entre la filosofía y la música, es más, es en el ámbito de la estética donde se discuten algunas de las polémicas musicales más esenciales de la historia de la música.

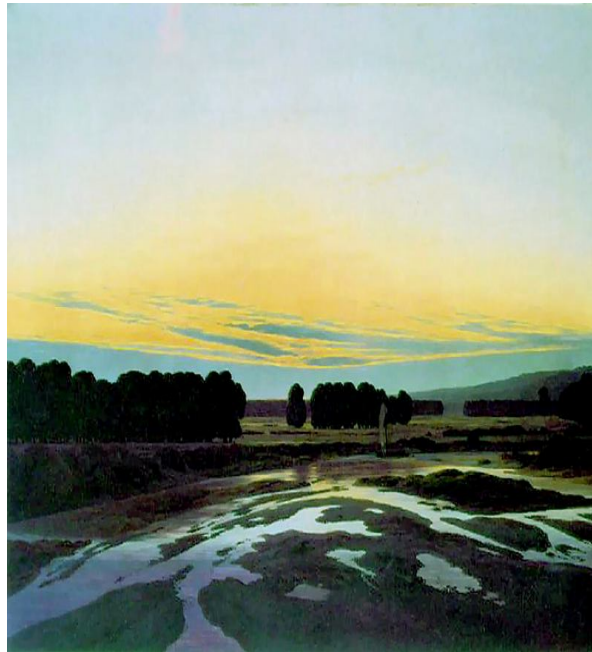
La tesis titulada “*Filosofía de la música romántica. La polémica filosófico-musical del Romanticismo alemán entre la música pura y la música programática*” centra su atención en desgranar qué son y qué representan la música pura y la música programática y como de la fusión de estas nace la música absoluta que demuestra que es posible la unión entre dos filosofías contrapuestas, la del Idealismo y del Materialismo.

Polo Pujadas concibe la música pura como un “arte independiente y autosuficiente y como la manifestación más sublime para llegar a captar la transcendencia de la vida y la considera como la cima de una evolución que se inició siglos atrás. Su consideración explica mediante el debate filosófico, que se desarrolló durante el periodo romántico desde que Burke estableciera el concepto de “sublime”, emparejado con el de la “estética” cultivado por Baumgarten y el de “razón pura” alentado por Kant, sobre la esencia de la música como arte de la “comunicación de alma a alma” que defendía Schumann.

La autora expone el proceso de consolidación del concepto a través de los textos de pensadores, básicamente de procedencia germánica, que urdieron el concepto de absolutismo y también alguno de los detractores que negaron su existencia. Como ocurre en la mayor parte de polémicas de éste índole, unos y otros tenía parte de razón: la música, a partir de cierto momento de la historia, está cargada de aspiraciones hacia lo absoluto y, a la vez, puede ser una realidad banal e irrelevante.

La investigación hace referencia también a la sensibilidad, la nueva manera de presentarse ante el hecho musical. La música del Romanticismo está en condiciones de reclamar de su público un compromiso cultural, un estado de ánimo y una benevolencia interna derivada del disfrute que proporciona, reservado a espíritus “cultivados”.

7. APLICACIÓN DIDÁCTICA DE LA ARMONÍA ROMÁNTICA



Caspar David Friedrich: Gran cercado

Cuando proponemos la aplicación del resultado de la investigación para su incorporación en las enseñanzas musicales, lo hacemos con la convicción de que éste posee las características de un tratado, por lo tanto cumple los objetivos y posee los contenidos de la materia de Armonía y, además, proporciona la metodología didáctica necesaria para el proceso de enseñanza-aprendizaje. En los siguientes subcapítulos estudiaremos estas características que, por una parte, determinan la estructuración del material y, por otra, la organización de los contenidos para ajustarse a las metodologías didácticas que esbozaremos seguidamente.

7.1. Fundamentos metodológicos del tratado

La investigación llevada a cabo demostró que los fenómenos armónicos cromáticos que aparecen ya en la armonía modal y tonal-funcional configuran paulatinamente un nuevo sistema armónico propio del estilo romántico. El resultado de la investigación podemos considerar un tratado de armonía apta para las enseñanzas musicales.

Vamos a resumir las características metodológicas que convierten el material, resultado de la investigación, en un tratado de armonía, tanto de punto de vista de la estructura del tratado como de punto de vista de su aplicación didáctica.

TABLA 8

Características metodológicas del material propuesto para la enseñanza

ESTRUCTURA	coherencia
	organización
	continuidad y progresión de dificultad
APLICACIÓN DIDÁCTICA	formulación y explicación de los conceptos
	ejemplificación de los conceptos a través del repertorio musical
	comprensión de los conceptos mediante reducción al esquema armónico

El material para la enseñanza no es un simple libro de lectura, sino que debe presentar aquellas características que le convierten en un tratado tal como lo muestra la TABLA 8. Las características metodológicas del tratado están vinculadas entre sí: la organización refiere a una ordenación coherente que es continua y progresa de dificultad.

Más allá de la propuesta dramática del compositor que garantiza la coherencia y la continuidad de la obra fundiendo todos los factores expresivos de la música, en el caso especial del tratado de armonía, la coherencia refiere a que los fenómenos estudiados en

los diferentes capítulos están vinculados entre sí, actúan conjuntamente definiendo las señas de identidad del estilo armónico de la música romántica. El vínculo que une los diferentes fenómenos armónicos es el cromatismo que configura un nuevo tipo de tonalidad en la que los acordes y enlaces armónicos actúan. De esta manera, todos los fenómenos armónicos están relacionados entre sí formando parte de una única organización estilística. Esto se traduce a una serie de principios didácticos como

- incorporar el nuevo conocimiento en la estructura cognitiva formada por los conocimientos previos
- organizar progresando en dificultad
- recapitular constantemente los conocimientos previamente adquiridos
- transferir las condiciones de un fenómeno sobre otro con los necesarios ajustes
- concienciar el proceso constante de comparar - identificar – distinguir, necesario para ordenar y relacionar los conocimientos

Estos principios fundamentan la metodología didáctica con la que nos ocupamos en el siguiente subcapítulo. Las características de la armonía romántica exigen una didáctica basada en la creatividad, la sensibilidad y la flexibilidad: en las progresiones armónicas se ofrecen varias soluciones igualmente validas que se diferencian sólo en el grado de intensidad, o dicho de otro modo, por su valor expresivo.

7.2. Metodología didáctica

Para la aplicación didáctica del material hemos seguido la metodología didáctica general de la enseñanza de música adaptada a la materia de Armonía. El tratado sigue una serie de principios didácticos que implican los correspondientes recursos.

TABLA 9

Principios y recursos didácticos.

PRINCIPIOS DIDÁCTICOS	RECURSOS DIDÁCTICOS
Canalización por el oído	Formación auditiva
Lectura comprensiva	Análisis
Creatividad	Improvisación, composición
Aplicación práctica	Ejemplificación en obras. Repercusión sobre la interpretación.
Profundización	Práctica pianística

1. Los conocimientos musicales han de canalizarse por el oído: la percepción e identificación auditiva es previa a la teoría e identificación cognitiva. En consecuencia, la formación auditiva es permanente. Debido a las características de la misma, durante los estudios de Armonía se siguen empleando también los recursos didácticos del Lenguaje Musical, tales como la entonación, la identificación auditiva de acordes, el dictado musical etc., adaptados a la nueva materia.
2. La lectura debe ser comprensiva por lo tanto debe ser analítica.
3. La enseñanza debe ser activa y participativa. El análisis es la base de la creación. La improvisación y la composición son las formas más activas para profundizar los conocimientos.
4. Los conocimientos deben mostrar su posible aplicación práctica. Los conceptos se ejemplifican a través de obras musicales representativas seleccionadas para este fin. La organización armónica, junto con los demás factores de la textura musical, repercute sobre la interpretación influyendo en el tratamiento de *tempo*, la dinámica, la acentuación y la articulación.
5. La asignatura de Armonía es eminentemente pianística como lo demuestra su origen y su naturaleza polifónica. Interpretar los esquemas armónicos al piano desarrolla la sensibilidad y la comprensión de la relación entre las diferentes partes armónicas o voces y, al mismo tiempo, se la interioriza mediante una ejecución instrumental rutinaria.

Completamos los recursos didácticos con algunos específicos para el trabajo en el aula que se vinculan con los principios y recursos didácticos anteriormente enumerados.

TABLA 10

Recursos didácticos específicos.

RECURSO	APLICACIÓN
La voz	El vehículo de la formación auditiva es la voz. Se utiliza la voz en la educación auditiva que acompaña las enseñanzas de Armonía. La entonación de los acordes y enlaces armónicos ayuda a identificarlos. Por tanto, los ejercicios escritos se interpretan vocalmente después de su elaboración escrita y corrección.
El piano	El piano facilita la interiorización rutinaria de los acordes y enlaces armónicos, por otra parte, posibilita la transferencia de la teoría armónica sobre la interpretación. Por tanto, los ejercicios escritos se interpretan al piano después de su elaboración escrita y corrección.

Análisis formal	Los ejemplos musicales de mayor extensión se analizan también desde el punto de vista formal y estético para detectar la relación entre armonía y forma.
Improvisación	A base del análisis, se improvisan motivos y frases armónicas y se crean melodías sobre esquemas armónicos inventados previamente.
Técnica de búsqueda de datos	Los alumnos y alumnas buscan ejemplos sobre los fenómenos armónicos estudiados en el repertorio de su propio instrumento y en las correspondientes referencias sobre ello. De esta manera, se desarrolla su capacidad investigadora.

Aunque el tratado ejemplifica los fenómenos armónicos románticos a través de fragmentos más o menos amplios, recortados de obras mayores, es conveniente emplear en el aula también un repertorio de obras completas. El estudio e interpretación de una obra completa ofrece la oportunidad de estudiar el comportamiento de cada fenómeno específico en el discurso musical, ocupando un lugar determinado, o sea, desempeñando una función dramática determinada en la forma. El repertorio lied ofrece un valioso material para la aplicación de la metodología didáctica propuesta anteriormente por las siguientes características:

- el valor estético indiscutible de las obras
- la importancia del género en el Romanticismo
- la interpretación vocal y el acompañamiento armónico pianístico
- las dimensiones y nivel técnico abarcables en el aula
- la variedad de la pequeña forma
- la manifestación de los fenómenos armónicos en una textura sencilla que enfatiza también la vertiente melódica de los enlaces armónicos
- la relación entre armonía y forma
- el valor expresivo de la armonía que se manifiesta al poner música a un texto poético
- el fraseo claro y sencillo que ofrece un modelo imitable

Los recursos didácticos sólo pueden “activarse” si tanto el profesor como los alumnos y alumnas se aproximan a la materia con una predisposición abierta, flexible y creativa.

7.3. Características esenciales para una práctica educativa creativa

7.3.1-La creatividad en la armonía romántica.

No es posible terminar esta parte sin comentar la importancia de la creatividad especialmente cuando se trata de una materia de expresión artística; sin hacer hincapié sobre la vertiente creativa de la armonía romántica, sin que los estudiantes se beneficien

y comprendan la necesidad de estudiarla desde la mirada del cromatismo como fuente de la libertad expresiva como lo ha demostrado este trabajo de investigación.

Consideramos que la evolución de la tonalidad mediante el desarrollo del cromatismo es ya por sí mismo un hecho creativo en la disciplina musical; esto es debido a que la mentalidad creativa fue capaz, en ese momento histórico, de avanzar en el desarrollo de los sistemas musicales, rompiendo fronteras y abriendo el horizonte de la música hacia otros espacios. Este hecho ha sido de gran relevancia, dado que con el tiempo se llegó a sistematizar la Atonalidad, el Dodecafonismo, el Cromatismo polimodal –mencionando sólo los estilos más emblemáticos–. Por tanto, terminamos este trabajo de investigación dedicando una parte al desarrollo de la creatividad en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Gracias a la importancia que los románticos le otorgaban, a partir de 1869 se ha investigado la creatividad con el fin de combatir el misticismo con que socialmente se la veía. Como consecuencia de esta y otras muchas iniciativas creativas a lo largo del tiempo, Guilford comenzó a elaborar una teoría de la Creatividad en los años 50 del siglo XX. Es la primera vez que se trata de ordenar una teoría sobre el tema. Al respecto, García Calero (2003)⁹⁵, dice lo siguiente:

De creatividad se ha empezado a hablar expresamente a partir de 1950 a través de una conferencia de Guilford en Estados Unidos. En 1954, generó un modelo teórico referido a la estructura del intelecto, incorporando el concepto de creatividad fundamentalmente a través de la definición de dos tipos de pensamiento, convergente y divergente: el primero, para resolver problemas bien definidos, cuya característica supone tener una solución única; el pensamiento divergente, por otro lado, se utiliza para tratar problemas que pueden tener distintas soluciones. Así, el problema debe ser abordado desde distintos ángulos, buscando nuevos enfoques y produciendo nuevas relaciones e ideas. Desde el punto de vista del arte, creatividad es la posibilidad de generar un nuevo campo direccional. Las progresiones de las carreras artísticas y musicales son un ejemplo: en un principio Beethoven adoptó las formas clásicas de Haydn y Mozart, aunque con mayor expresividad emotiva, lo cual prefiguró la dirección de su obra.

La investigación se intensificó en el siglo XX. De estas investigaciones, en 1960-1964 se dedujo el carácter polifacético de la creatividad: hay tantos tipos y modelos como los tiene la raza humana. También se concluyó que, a pesar del carácter polifacético de la creatividad, en todos los procesos creativos se da una capacidad común: la de encontrar relaciones entre experiencias antes no relacionadas en forma de nuevos esquemas mentales, como experiencias, ideas o productos nuevos. El potencial creativo lo posee cada individuo y puede aplicarlo en cualquier situación vital. La creatividad individual es de capital importancia para el desarrollo del individuo, a la vez que presenta el supuesto previo para la creatividad social y una cultura.

⁹⁵ García Calero, P. (2003). *Estrategias de Innovación Didáctica para el desarrollo de la Creatividad en la Interpretación Pianística*. Universidad de Sevilla. Tesis doctoral recuperada de los fondos digitales de la Universidad de Sevilla.

García Calero (ibidem), citando a Frega (1998) sostiene que la creatividad es una constante deseable en la educación artística.

El mundo del arte gira alrededor de las facultades creativas de los seres humanos, de la capacidad de cada uno para manifestar alguna dimensión de su sensibilidad y de su posibilidad de concepción e idealización personal; por tanto, puede considerarse la creatividad como verdadera transversalidad indispensable a todo proceso de enseñanza-aprendizaje que define el mundo del área artística.

Y prosigue citando a Median Rivilla (2002): “la tarea docente y el aprendizaje discente encuentran en la metáfora del Arte un nuevo referente; de este modo, es Arte el modo de entender, transformar y percibir la realidad con estética, poética y de forma bella”.

González Penín⁹⁶ sostiene que la creatividad es un grado supremo de la inteligencia.

La creatividad es el complemento a la inteligencia. La inteligencia busca la respuesta en lo aprendido (...). La creatividad persigue varias respuestas sacándolas de otros campos del saber. La respuesta creativa será buena si es nueva, relevante y ensancha el círculo de la experiencia.

La creatividad se ve fomentada extraordinariamente en el arte romántico. El artista romántico es guiado por la libertad y evidentemente, creatividad y libertad van de la mano. Aquella libertad artística que rompe las reglas, que no se ajusta a esquemas preestablecidos, sino busca soluciones originales, alenta la imaginación. El romántico adora al Genio, a aquel que posee una capacidad extraordinaria para la creación cuyo rasgo más importante es la originalidad.

Esta originalidad, tal como lo muestra el presente estudio del repertorio musical romántico, se manifiesta en la mayor medida en el factor armónico del lenguaje musical romántico. La armonía cromática se caracteriza por ofrecer varias opciones para cada paso en el enlace armónico; más que una certeza de llegar a una resolución, la progresión armónica se convierte en una tendencia de fluir continuo, es únicamente la elección de cada paso que construye esta tendencia.

Es importante definir la diferencia entre la actividad creativa como fuente de la obra de arte y actitud creativa para acercarse a la misma. La creatividad en la práctica educativa tiene como objetivo la comprensión total de la obra estudiada en todas sus vertientes y la transferibilidad de los conocimientos adquiridos a otros problemas. Para conseguirlo la lectura musical debe ser comprensiva lo que significa ver cada singularidad como parte de un sistema significativo complejo. La lectura pues debe ser un acto analítico.

⁹⁶ González Penín, D. *Creatividad*. Recuperado de http://html.rincondelvago.com/creatividad_4.html
Consultado el 11 septiembre 2015

7.3.2-El análisis en la armonía romántica.

Adorno⁹⁷ sostiene: “Los signos por un lado, y la música que éstos representan, por otro, no son nunca la misma cosa. Y para ser capaz de leer la notación, se requiere siempre un acto interpretativo –eso es, un acto analítico, que examine qué es lo que la notación significa–”.

El análisis consiste en deducir - generalizar - transferir - individualizar, es decir, deducir las reglas del funcionamiento de un fenómeno a partir de sus representaciones individuales, generalizarlas sacando las reglas comunes de su funcionamiento y luego individualizarlas de nuevo mediante transferir el fenómeno estudiado sobre otras representaciones. Una lectura analítica lleva a la reflexión. Análisis y reflexión fundamentan la transferibilidad que es la esencia de un estudio creativo.

El análisis musical experimenta una evolución acelerada en el Romanticismo por las razones que hemos explicado en los capítulos anteriores y que son socio-culturales y estéticas. Las razones socio-culturales se originan del hecho de que en el siglo XIX, la música se convirtió en interés de una clase social amplia, la burguesía. La música se vuelve accesible a través de eventos musicales organizados como el concierto o la ópera. Gracias a la actividad concertística aparece la crítica musical que es una suerte de análisis dirigido al oyente con el fin de hacer comprender y valorar estéticamente la obra musical. Por otra parte, la estética de la música romántica, sus características como la libertad, la originalidad, la individualidad, la relación con la literatura mediante un programa, evidencian aun más la necesidad de guiar al oyente en el “laberinto” del discurso dramático de la obra romántica.

En la práctica docente el análisis tiene un carácter científico. En el estudio de la armonía romántica, el análisis enfoca en los fenómenos armónicos (acordes, enlaces) para sacar las reglas de su funcionamiento. No obstante, Cook⁹⁸ advierte del peligro de reducir el análisis a la formulación de teorías generales aplicables a cualquier ejemplo musical. “Quizá sea este el resultado natural de que el análisis se haya convertido en buena medida en el proveedor de las universidades y otras instituciones que parecen más decididas a almacenar grandes cantidades de conocimientos que a desarrollar en el individuo habilidades prácticas”. Este peligro desaparece cuando el análisis se junta a la creatividad, eso es, las reglas que rigen la armonía romántica se aplican a la composición y la improvisación. Cook (ibidem) opina al respecto:

Esto es debido a que (el análisis) posee la capacidad de dejar de lado los detalles y “ver” las conexiones a gran escala adecuadas al contexto musical concreto, que es lo que el análisis fomenta. Es una parte esencial del modo que el músico tiene que percibir el sonido musical. Para el intérprete, es obvio que el análisis tiene que intervenir en el proceso de memorización de la partitura, y hasta cierto punto también en la valoración de las relaciones rítmicas, dinámicas y armónicas a gran escala (...). No obstante, el análisis tiene un vínculo aún más directo con la composición. Analizar una pieza

⁹⁷ Adorno, T.W. (1999). Sobre el problema del análisis musical. En *Revista Quodlibet* n° 13, 107

⁹⁸ Cook, N. (1999). ¿Qué nos dice el análisis musical? En *Revista Quodlibet* n° 13, 62

musical es sopesar alternativas, juzgar cómo hubiera sido ésta si el compositor hubiera hecho esto en lugar de aquello (...). De esta manera, los compositores de hoy aprenden de los maestros del pasado mediante el análisis.

En el *New Grove Diccionario de Music and Musicians*, Bent ofrece una panorámica del conjunto del análisis musical como disciplina que nos desvela de cuántas maneras diferentes puede abordarse una obra musical. La clasificación propuesta por Bent proporciona una tipología que contempla tres apartados, en función de la aproximación a la sustancia musical, de los métodos operativos y de los medios de presentación.

TABLA 11

Los tipos del análisis musical en función de sus tres fases⁹⁹.

APROXIMACIÓN A LA SUSTANCIA MUSICAL	MÉTODOS OPERATIVOS	PRESENTACIÓN DEL RESULTADO
Una estructura.	Técnicas de reducción.	Partitura con anotaciones, reducción o línea continua de análisis.
Una concatenación de estructuras musicales.	Comparación, reconocimiento de identidad, similitud, propiedades comunes.	Partitura fragmentada, mostrando juntos elementos comunes.
Un campo de datos en el que buscar modelos.	Segmentación en unidades estructurales.	Lista o léxico de unidades musicales, acompañada de alguna sintaxis que describa su empleo.
Un proceso lineal.	Búsqueda de reglas de sintaxis.	Gráficos con reducción mostrando relaciones estructurales escondidas.
Una serie de símbolos o de valores emocionales.	Recuento estadístico de rasgos distintivos.	Descripción verbal, usando terminología formal estricta, metáforas poéticas imaginativas, programa sugerido o interpretaciones simbólicas.
	Lectura e interpretación de los elementos expresivos, imágenes, simbolismos.	Restablecimiento formulístico de la estructura en términos de símbolos numéricos y/o de letras.
		Presentación gráfica: configuración del contorno,

⁹⁹ Entre los tipos de una misma fila que pertenecen a diferentes columnas no hay ninguna relación de dependencia.

		diagramas gráficos, símbolos visuales para elementos musicales específicos.
		Tablas o gráficos estadísticos.
		Partitura reelaborada (mezclando pasajes de la obra original con demostraciones auditivas), grabada o interpretada en vivo.

Hemos subrayado ya la importancia del análisis en el capítulo 5 cuando describimos la metodología didáctica que hemos seguido para realizar esta investigación y que, en este caso, también es aplicable a la práctica docente, ya que uno de los objetivos de la enseñanza es formar personas con capacidad investigadora. Por ello, no es de extrañar que ambas actividades –enseñanza e investigación– compartan principios y recursos didácticos, entre ellos el análisis. Es conveniente seleccionar el tipo de análisis que concuerda con el fin didáctico, por otra parte, sopesar los beneficios de emplear varios métodos analíticos conjuntamente.

7.4. Unidades didácticas¹⁰⁰

Los principios metodológicos que describimos arriba garantizan un proceso de enseñanza-aprendizaje creativo que rige el diseño de las siguientes unidades didácticas. Prestaremos especial atención para ofrecer una gran variedad de los recursos didácticos para aplicar los conocimientos en apariciones y aspectos armónicos diferentes. Por ello, se combinan los ejercicios auditivos, entonados, interpretados al piano, escritos, creativos, además de incluir ejercicios de carácter lúdico.

7.4.1-Organización de las unidades didácticas.

Para la organización de las unidades didácticas hemos desarrollado los siguientes aspectos:

- objetivos
- contenidos
- metodología y recursos didácticos

¹⁰⁰ Las unidades didácticas se originan y se fundamentan en los siguientes libros de la autora: Szekely, K. (2007). *Formación auditiva 2. Lenguaje musical de los diferentes estilos. Los modos en la música antigua y moderna. La modulación desde el Barroco hasta el Romanticismo*. Budapest Hungría: Lantos; Szekely, K. (2008). *Formación auditiva 1. Lenguaje de los diferentes estilos. El cromatismo. El acorde. El lied romántico*. Budapest Hungría: Lantos.

A continuación reunimos los temas del tratado que desarrollamos a base de estos aspectos y que se reflejarán, en primer lugar, en los contenidos de las cinco unidades didácticas. Al principio de cada unidad didáctica hacemos referencia a las partes del tratado que pretendemos estudiar. Bajo el título de “Metodología y recursos didácticos” enumeramos los conceptos para estudiar y, a continuación, presentamos diferentes ejercicios como propuestas para interiorizarlos.

Las unidades didácticas se organizan en torno a los siguientes contenidos:

1) Cromatismo de índole melódica

- 1.1. La escala cromática clásica.
- 1.2. Semitono diatónico y semitono cromático: su función en la formación y resolución de las tensiones.
- 1.3. Cromatismo en la melodía: nota de paso y apoyatura cromática (notas auxiliares)
- 1.4. Los tipos de la progresión secuencial.
- 1.5. La escala cromática romántica: la enarmonía.
- 1.6. Enarmonía de tonalidades.
- 1.7. La modulación enarmónica.
- 1.8. Trabajo con *lieder*: objetivos y metodología de análisis.

2) Cromatismo de índole armónica

- 2.1. Disonancias condicionales, enarmonía de intervalos.
- 2.2. Armonización de la escala cromática con dominantes secundarias y acordes de séptima.
- 2.3. Cromatización de enlaces diatónicos.
- 2.4. Relación de tercera: tríadas en relación cromática.
- 2.5. Acordes de séptima en relación cromática.

3) Escalas modales. El efecto del modalismo sobre los acordes.

- 3.1. Emparejamiento de modos contrarios – cromatismo polimodal.
- 3.2. Creación de nuevos modos.
- 3.3. El significado de los acordes de séptima en la armonía clásica (repaso).
- 3.3. Modificación modal de los acordes de séptima.
- 3.4. Relación cromática de acordes de diferentes estructuras.

4) Escalas y acordes simétricos.

- 4.1. Formación de escalas no diatónicas cíclicas.
- 4.2. Repaso de los acordes simétricos utilizados en el Clasicismo.
- 4.3. Formación de poliacordes simétricos mediante la inversión.
- 4.4. La inversión como recurso de la simetría.

7.4.2-Unidades didácticas.

7.4.2.1. Unidad didáctica 1. Cromatismo en el estilo clásico.

Referencia: **4. La organización tonal-armónico del lenguaje romántico**

4.1.2- Historia del cromatismo.

6. Sistematización de los fenómenos armónicos románticos

6.1. El cromatismo en enlaces diatónicos

6.1.4- El acorde de séptima disminuida.

6.2. El cromatismo

6.2.2- Cromatismo y melodía.

OBJETIVOS

- Comprender el concepto de cromatismo a través de la escala cromática clásica.

CONTENIDOS

1. Cromatismo en la melodía

- Escala cromática clásica.
- Ornamentaciones melódicas cromáticas.
- Enarmonía.

2. Cromatismo en la armonía

- Armonización clásica de la escala cromática con dominantes secundarias y acordes de séptima disminuida.
- Cromatización de enlaces diatónicos.

METODOLOGÍA Y RECURSOS DIDÁCTICOS

Las tareas se basan en los conocimientos previos aportados por las materias de Lenguaje Musical y Armonía tonal-funcional. El conocimiento de los conceptos empleados en las unidades didácticas es imprescindible para la comprensión y aprendizaje de la armonía romántica.

1.1. Objetivos específicos:

- Comprender el concepto clásico de cromatismo.
- Comprender la estructura de la escala cromática clásica.
- Comprender del concepto de enarmonía.
- Discriminar el semitono diatónico y cromático, comprender el papel que estos desempeñan en la escala.

escala cromática de *do mayor*

notas enarmónicas

Semitonos ascendentes

Semitonos descendentes

naturales de la escala (diatónicos) etc. cromáticos (forman tensión) etc. diatónicos (resolución)

naturales de la escala (diatónicos) etc. cromáticos (forman tensión) etc. diatónicos (resolución)

1º ejercicio: Formación de la escala cromática a partir de cualquier nota.

Pasos a seguir:

- apuntar las notas de la escala mayor ascendente y descendente
- indicar los semitonos diatónicos naturales de la escala
- dividir los tonos en semitonos mediante, en la escala cromática ascendente, subir cada grado de la escala, en la descendente, bajar cada grado de la escala
- sustituir las notas alteradas no armonizables con notas prestadas de la escala cromática contraria

Ejemplo: escala cromática a partir de *mi*

a)

b)

c)

d)

1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1

1 s 2 s 3 4 s 5 s 6 s 7 8 8 7 b 6 b 5 b 4 3 b 2 b 1

1 s 2 s 3 4 s 5 s 6 X 7 8 8 7 b 6 b 5 X 4 3 b 2 b 1

Los números indican los grados de la escala mayor.

Las letras indican: s - alteración ascendente (subir); b - alteración descendente (bajar); X - sustitución enarmónica.

1.2. Objetivos específicos:

- Emplear el cromatismo en la melodía.
- Identificar los ornamentos melódicos.
- Practicar la apoyatura cromática.

2º ejercicio: Entonación, ejemplo.

Entona los siguientes intervallos. Luego hazlo intercalando el semitono inferior vecino de la segunda nota de cada intervalo. Haz lo mismo también con el semitono superior.



3º ejercicio: Trabajo con *lied*: **Mendelssohn: *En Italia* (Italia)**

Objetivos específicos:

Análisis formal: localizar las estrofas, frases y motivos.

Discriminar el papel de las alteraciones accidentales que producen

- notas de paso cromáticas
- bordaduras o apoyaturas
- modulación fugaz o confirmada
- cambio de modo

1.3. Objetivos específicos:

- Comprender el concepto romántico de cromatismo.
- Comprender la estructura de la escala cromática romántica.
- Comprender la enarmonía como indicador de cambio de papel de las notas.

4º ejercicio: Discriminación de semitonos diatónicos, cromáticos y notas enarmónicas.

Clasifica los siguientes intervallos.



Forma todas las posibles notas enarmónicas a partir de las notas dadas.



2. Objetivos específicos:

- Comprender la relación entre las vertientes lineal-melódica y vertical-armónica del cromatismo.

5º ejercicio

Realización de progresiones secuenciales armónicas al piano (repaso de la armonía clásica)

Musical notation for the circle of fifths in C major, showing chords I through VII and their inversions. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The chords are labeled below the staff: I⁵, VI₅⁶, II, VII_{5#}⁶, III, I₅⁶, IV, II₅⁶, V, III₅⁶, VI, V₅⁶, and I.

- Emplear el cromatismo en el marco de la tonalidad funcional.
- Cromatizar enlaces clásicos.

6º ejercicio: Ejercicio escrito y realizado al piano, ejemplo

Enlace cadencial.

Enlace cadencial con acordes de paso cromáticas.

I II6 V I

6# 7b 8# I
2# 3b 6 S
3b D I

7.4.2.2. Unidad didáctica 2. Cromatismo en el estilo romántico.

6. Sistematización de los fenómenos armónicos románticos

6.2.1- Las nuevas funciones del cromatismo.

280

6.2.3- Cromatismo y armonía.

6.3. La incertidumbre tonal

6.3.1- Acordes simétricos.

6.3.3- Enlace cromático de acordes disonantes.

6.5.3- Diferentes tipos de relación de tercera según el bajo armónico.

OBJETIVOS

- Comprender la relación interválica de los armónicos como base de la tonalidad clásica.
- Clasificación de los intervalos.
- Comprender del concepto de cromatismo a través de la escala cromática romántica.

CONTENIDOS

- Clasificación de los intervalos a base de su contenido tonal.
- Enarmonía de intervalos.
- Triadas simétricas.
- Enlace cromático de triadas.

METODOLOGÍA Y RECURSOS DIDÁCTICOS

1.1. Objetivos específicos:

- Comprender el origen armónico de los intervalos.
- Comprender el concepto de contenido tonal de los intervalos derivado de su origen armónico.
- Practicar el cambio enarmónico de los intervalos para modular.

Clasificación de los intervalos (repaso):

- consonancias perfectas o invariables: representan la tonalidad
- consonancias imperfectas o variables: representan el modo
- disonancias absolutas: producen interferencia
- disonancias atractivas o armónicas: atraen la resolución
- disonancias condicionales: se forman entre las notas alteradas de la escala cromática (y las notas de la disonancia atractiva)

1º ejercicio: Clasificación de los intervalos a base de su contenido tonal

Pasos a seguir:

- a) clasificar el intervalo
- b) hallar la tonalidad al que representa
- c) poner la armadura en el siguiente compás en blanco
- d) completar el intervalo: el consonante a una triada tónica mayor; el disonante a un acorde de séptima de dominante

e) las disonancias se resuelvan

¿Qué tonalidad representan los siguientes intervallos? Clásifícalos. Apúntalos otra vez con su armadura en el compás siguiente. Completa las consonancias al acorde tónica y las disonancias al acorde de séptima de dominante. Resuelve las disonancias.

Three musical staves for interval classification exercise. Each staff has four measures. The first measure of each staff contains a chord. The subsequent measures are empty for the student to write the key signature and resolve the dissonance.

1.2. Objetivos específicos:

- Comprender el concepto de disonancia condicional.

La disonancia condicional es un concepto de vital importancia en la armonía romántica, ya que expresa la relatividad de las notas, intervallos y acordes que no tienen un significado predeterminado, sino que adquieren su significado y función, a través de su conducción, mediante el siguiente fenómeno (nota, intervalo o acorde).

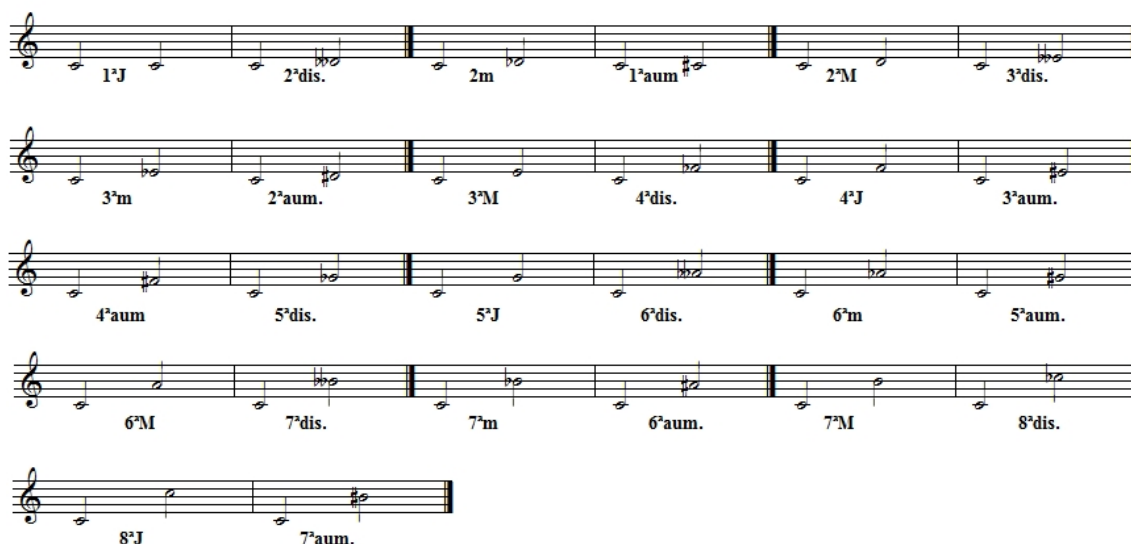
Ejemplo: Intervallos aumentados y disminuidos y su resolución. Estas disonancias condicionales formarán parte de las dominantes románticas.

Two musical staves showing resolutions of conditional dissonances. The first staff shows: 6^aaum, 3^adis, 3^aaum, 7^adis, 6^adis. The second staff shows: 2^aaum, 5^adis, 4^aaum, 5^asuperdis, 4^asuperaum. Each interval is shown with its resolution to a tonic triad.

2º ejercicio

Vamos a completar las disonancias del ejemplo anterior para que la tríada tónica de la resolución sea completa. Las notas añadidas para este fin deben resolverse por movimiento de semitono.

Tabla de enarmonía de intervallos:



3º ejercicio: Identificación auditiva de disonancias condicionales.

Pasos a seguir:

- El/la profesor/a toca un intervalo.
- El/la alumno/a lo identifica y, cantando, lo incorpora en una melodía corta (motivo)
- Se apunta el intervalo en la pizarra.
- Luego el/la profesor/a toca una melodía en la que el intervalo se convierte en una disonancia condicional.
- El alumno realiza el cambio enarmónico en la pizarra.

Ejemplo sobre todos los intervalos (lo que el/la profesor/a puede tocar al piano para seguir los pasos indicados para el ejercicio. Se trabaja con el primer intervalo de los motivos):

ENARMONÍA DE INTERVALOS

2ª menor (semitono diatónico) 1ª aumentada (semitono cromático)

Do Sol

2ª mayor 3ª disminuida

Sol sol#

3ª menor 2ª aumentada

Mib si (Si)

3ª mayor 4ª disminuida

La sib

4ª justa 3ª aumentada

Reb Sol

5ª justa 6ª disminuida

Mib La (la)

6ª menor 5ª aumentada

Lab Fa

6ª mayor 7ª disminuida

La fa

7ª menor 6ª aumentada

Sib la (La)

Los intervallos, tanto las consonancias y disonancias diatónicas como las disonancias condicionales resueltas, representan la tonalidad. De esta manera se practica en nivel melódico la modulación enarmónica. Las disonancias condicionales formarán parte de los acordes alterados que servirán para la modulación cromática.

4º ejercicio: Identificación de tonalidades.

Ejercicio de armonización de bajo-tiple con modulaciones cromáticas. Para realizar el ejercicio, primero se deben identificar las tonalidades a base del contenido tonal de los intervalos. (Hemos indicado sobre la partitura el resultado del análisis tonal.)

En el proceso modulante, se ha indicado el intervalo que anuncia la nueva tonalidad.

bajo

5 modulación enarmónica

8

11

15

18 tiple

21 modulación enarmónica modulación enarmónica

24 bajo

27

Do Mib Reb

Re La (por el sol#)

Re (por el sol) la

Do (La: para hacer pedal dominante)

La

si (Si) re sib Do

1.3. Objetivos específicos:

- Comprender y realizar la modulación enarmónica.
- Comprender la importancia que la enarmonía tiene en la modulación cromática.

5º ejercicio: Entonación: *Kodály: 33 Ejercicios a dos voces, nº 17*

Análisis armónico para

- localizar los cambios enarmónicos
- hallar las tonalidades.

Presentamos el ejercicio con las soluciones. La tonalidad la indicamos en la voz donde primero aparece.

6º ejercicio: Trabajo con *lied*: *Schubert: Noche y sueños (Nacht und Träume)*

Objetivos específicos:

- Análisis formal: localizar las secciones, frases y motivos.
- Hallar las tonalidades y definir su relación.
- Localizar los cambios enarmónicos.

1.4. Cromatismo en la armonía (continuación)

7º ejercicio: Entonación: Enlace cromático de tríadas.

Juego con fichas: se reparte una baraja de fichas. Cada ficha tiene una tríada. Se coloca la primera ficha sobre la mesa. Cada jugador debe enlazar con ésta, a modo de dominó, sus fichas una por una, que tenga nota común con la que está en la mesa. Si no tiene ninguna, pierde el turno (o coge una nueva ficha hasta que haya fichas en la mesa que no están en el juego todavía). Las fichas se colocan en línea en ambos lados.

Véase en el Anexo: *Schubert: Noche y sueños*, partitura

7.4.2.3. Unidad didáctica 3. Modulación cromática.

Referencias: **4. La organización tonal-armónico y la percepción armónica**

4.2. Cromatismo y armonía: un nuevo concepto de tonalidad

6. Sistematización de los fenómenos armónicos románticos

6.5. Expansión el cromatismo sobre el orden funcional: relación de tercera cromática

OBJETIVOS

- Extender el concepto de enarmonía sobre notas, acordes y tonalidades.
- Comprender el concepto de *mediante*, base de la nueva relación funcional.
- Comprender el concepto de *paralelo*, base de la sustitución de los acordes de la misma función.
- Comprender la progresión secuencial como una técnica de composición.

CONTENIDOS

- Enarmonía de tonalidades.
- La relación de tercera en todas sus facetas.
- Plan tonal modulante a base de la relación de tercera.
- Los tipos de la progresión secuencial (repaso).
- Realización de la modulación cromática mediante la progresión secuencial real.

METODOLOGÍA Y RECURSOS DIDÁCTICOS

1.1. Objetivos específicos:

Comprender la enarmonía de tonalidades y su uso para

- facilitar la lectura
- definir la relación de las tonalidades de una modulación

Tabla de enarmonía de tonalidades en el círculo de quintas.

5x 2# Si# - <u>Do</u> - 5bb 2b Rebb	
4x 3# Mi# - 1b <u>Fa</u>	1# <u>Sol</u> - 4bb 3b Labb
3x 4# La# - 2b <u>Sib</u>	2# <u>Re</u> - 3bb 4b Mibb
2x 5# Re# - 3b <u>Mib</u>	3# <u>La</u> - 2bb 5b Sibb
1x 6# Sol# - 4b <u>Lab</u>	4# <u>Mi</u> - 1bb 6b Fab
7# Do# - 5b <u>Reb</u>	5# <u>Si</u> - 7b Dob
6b <u>Solb</u> - 6# <u>Fa#</u>	

(Las tonalidades subrayadas son las simples, las enarmónicas tienen doble alteraciones en su armadura por lo tanto sólo aparecen en procesos modulantes; nunca se reflejan en la armadura, ya que no existe armadura con doble alteraciones.)

1.2. Objetivos específicos:

- Comprender el concepto de relación de tercera en su faceta clásica como fundamento de sustitución de acordes.
- Comprender el concepto de relación de tercera en su faceta romántica como fundamento de un nuevo orden funcional cromático formado por los acordes mediantes.
- Comprender el concepto de relación tercera como un enlace cromático.

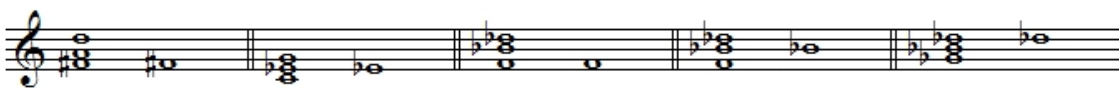
1º ejercicio Trabajo con *lied*: **Schubert: El hijo de la musa (*Musensohn*) D.764**

Objetivos específicos:

- Análisis formal: localizar las secciones (estrofas), frases y motivos.
- Ejemplificar la relación de tercera en el plan tonal moduladorio de la obra.

2º ejercicio Entonación de tríadas de relación de tercera

Entona la tríada y añadele otra de relación de tercera cromática. Ambas deben compartir en la misma voz la nota indicada. Puedes enarmonizar la común si hace falta para facilitar la lectura o evitar doble alteraciones.



3º ejercicio Entonación de tríadas en relación de tercera.

Juego con fichas: se reparte una baraja de fichas. Cada ficha tiene una tríada. Se coloca la primera ficha sobre la mesa. Cada jugador debe enlazar con ésta, a modo de dominó, sus fichas una por una, que tenga relación de tercera con la que está en la mesa. Si no tiene ninguna, pierde el turno (o coge una nueva ficha hasta que haya fichas en la mesa que no están en el juego todavía). Las fichas se colocan en línea en ambos lados.

1.3. Progresión secuencial

Se hace un repaso histórico desde el Barroco hasta el Romanticismo.

Se distinguen tres tipos de progresión secuencial

- tonal
- cromática
- real o exacta

4º ejercicio

Ejercicio escrito sobre las progresiones secuenciales (véase Anexo).

5º ejercicio: Trabajo con *lied*: **Brahms: Serenata (Ständchen)**

Objetivos específicos:

- Análisis formal: localizar las secciones, frases y motivos.
- Definir las tonalidades en las cadencias.
- Localizar las secuencias. Definir las tonalidades que aparecen en el proceso modulante realizado por la progresión secuencial.
- Definir la relación de las tonalidades que construyen el plan tonal.
- Captar los cambios enarmónicos que se producen durante la modulación.
- Comprender el concepto de modulación enarmónica.

Véanse en el Anexo: *Schubert: El hijo de la musa (Musensohn) D.764* partitura

Ejercicios de “Progresión secuencial”

Brahms: Serenata (Ständchen) partitura

7.4.2.4. Unidad didáctica 4. Modalismo. Relación cromática de acordes de séptima.

Referencias: **6. Sistematización de los fenómenos armónicos románticos**

6.6. El neomodalismo

6.7. La expansión del orden funcional sobre el sistema cromático

6.7.1. Generalización de las diferentes estructuras armónicas.

OBJETIVOS

- Comprender el concepto de contenido tonal aplicado a los acordes de séptima.
- Comprender el concepto de modalismo.
- Extender el cromatismo sobre la relación de los acordes de séptima.

CONTENIDOS

- Aplicación del modalismo como variedad aportada al sistema tonal.
- Extensión del concepto de cambio de modo sobre los acordes de séptima.
- Aumento de la tonalidad diatónica mediante nuevas escalas (modos).
- Modulación cromática mediante cambiar la estructura del acorde de séptima.

METODOLOGÍA Y RECURSOS DIDÁCTICOS

1. Objetivos específicos:

- Repasar los diferentes tipos de acorde de séptima, utilizados en la armonía clásica.
- Practicar la modulación con el acorde de séptima disminuida en el círculo de terceras menores a base de la enarmonía de sus cuatro posiciones.

Los acordes de séptima en la armonía clásica (repaso):

- séptima de dominante (tríada mayor con séptima menor)
- séptima de subdominante del modo mayor (tríada menor con séptima menor)
- séptima de subdominante del modo menor (tríada disminuida con séptima menor) o submenor
- séptima disminuida

Se analiza la estructura de todas sus posiciones.

1º ejercicio: Identificación auditiva de acordes de séptima.

2º ejercicio: Construcción de acordes de séptima a partir de una nota dada. Se realiza el cambio enarmónico para mudar de posición. Se entona cada versión con su resolución.

2. Escalas modales

2.1. Modos en la melodía.

Objetivos específicos:

- Detectar la diferencia estructural de los modos.

3º ejercicio: Entonación de las diferentes escalas modales ascendente- y descendentemente, sobre la misma tónica, enlazadas al azar.

Ejemplo:



4º ejercicio: Entonación a dos voces: *Szekely: Serenata*

Objetivos específicos:

- Análisis formal: localizar las secciones (frases).
- Hallar el plan tonal moduladorio, propio de la forma.
- Hallar los modos que aparecen en los diferentes giros melódicos.

2.1.1. Entonación de melodías en diferentes modos.

Objetivos específicos:

- Hallar el modo a base de la armadura.
- Hallar la armadura a partir de la tónica.
- Realizar el cambio de modo mediante
 - a) cambio de armadura
 - b) cambio de clave

5º ejercicio: Ejemplo:

Clasifica los siguientes modos.



Halla la armadura según el modo.



2.1.2. Invención de nuevas escalas diatónicas.

6º ejercicio: Ejemplo:



2.2. La influencia del pensamiento modal sobre la armonía

Objetivos específicos:

- Transferir la variedad modal sobre la armonía.
- Examinar el cambio estructural que sufren los acordes a causa del cambio de modo.
- Comparar los acordes de diferentes modos.

7º ejercicio

Se escoge un acorde de séptima de los utilizados en el Clasicismo (enumerados arriba), en estado fundamental. Se altera la tercera y/o la quinta. Se halla el nuevo modo a base de la nueva estructura del acorde.

Ejemplo:

SOL *SIb* *DO#*

II7 V7 II7

S mayor - menor D mayor - frigio S menor - lidio

8º ejercicio: *Juego de entonación con fichas, 1*

Se reparte una baraja de fichas de acordes de séptima. Se colocan, bocabajo, otras fichas sobre la mesa que contienen el nombre de los diferentes modos. Después de identificar cada acorde, el jugador de turno coge una ficha de “modo” y transforma su acorde según este modo. Él que realiza correctamente y entonando la tarea, suelta la ficha. Si falla, coge una ficha más mientras las haya sobre la mesa. Gana quien suelta primero todas sus fichas.

Ejemplo:

ficha de acorde *ficha de modo: frigio*

definición del acorde: $V \frac{4}{3}$ de Mi mayor resultado de formar $V \frac{4}{3}$ de mi frigio

3. Objetivo específico:

- Enlace de acordes de séptima de relación cromática.

9º ejercicio: *Juego de entonación con fichas, 2*

Se reparte una baraja de fichas. Cada ficha tiene un acorde de séptima. Se coloca la primera ficha sobre la mesa. Cada jugador debe enlazar con ésta, a modo de dominó, sus fichas una por una, que tenga una o dos notas comunes con la que está en la mesa. Si no tiene ninguna pierde el turno (o coge una nueva ficha hasta que haya fichas en la mesa que no están en el juego todavía). Las fichas se colocan en línea en ambos lados. Se entonan ambos acordes. El juego está diseñado para practicar acordes de séptima de relación cromática.

10º ejercicio: Entonación: *Kodály: 33 ejercicios a dos voces, n° 23*

Objetivos:

- Hallar las tonalidades.
- Localizar e identificar los acordes de séptima.
- Analizar el cambio de estructura de los acordes de séptima cuando haya.
- Resumir la modulación en forma de sub- y superposición de terceras.

mayor

IV7 II7

menor frigio

V7 mayor

reb: V7 mayor

Sibb: V9 7

I = II6b

Lab: V9 7

etc.

Resumen del movimiento en el círculo de terceras:

tónica subdominante dominante

dominante subdominante tónica

Lab mayor menor frigio Sibb mayor

se va oscureciendo para modular 5 quintas descendentes

Véase en el Anexo: Szekely: Serenata, partitura

7.4.2.5. Unidad didáctica 5. Escalas y acordes simétricos.

Referencias: 6. Sistematización de los fenómenos armónicos románticos

6.7. La expansión del orden funcional sobre el sistema cromático: el sistema axial

6.7.5- Camino hacia la atonalidad: la tonalidad fluctuante.

OBJETIVOS

- Comprender el cromatismo como sistema tonal simétrico.
- Comprender la simetría como origen de la música moderna.
- Extender la simetría sobre los acordes.

CONTENIDOS

- Escalas simétricas.
- Simetría en la armonía clásica (repaso): las tríadas imperfectas.
- Modulación con el acorde de séptima disminuida (repaso).
- La inversión como una forma de la simetría.
- Construcción de acordes simétricos.

METODOLOGÍA Y RECURSOS DIDÁCTICOS

1. Escalas simétricas y sus acordes simétricos característicos

1.1. Se forman escalas de aquellos intervallos que dividen la octava en distancia iguales

- escala cromática
- escala de tonos
- escala de terceras menores, igual al acorde de séptima disminuida
- escala de terceras mayores, igual a tríada aumentada

1.2. Acorde de séptima disminuida (continuación)

1º ejercicio: Modulación enarmónica con acorde de séptima disminuida

Se forman acordes de séptima disminuida en diferentes posiciones sobre notas dadas. Entendiéndolos como formados sobre la sensible se halla la tonalidad de salida. El/la profesor/a asigna a cada acorde una tonalidad por azar a la que se debe realizar la modulación.

Ejemplo:

The example shows three pairs of chords, each pair consisting of a 'profesor' (teacher) chord and an 'alumno' (student) chord. The chords are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The chords are: 1. VII 6 5b (Mib) = IV 2# (Re), 2. VII 7 4 (Mi) = I 4 3b (Lab), 3. VII 4 3b (Sol) = VII 6 5b (Sib). The notes are written as whole notes.

profesor	alumno	profesor	alumno	profesor	alumno
VII 6 5b	IV 2#	VII 7 4	I 4 3b	VII 4 3b	VII 6 5b
Mib	Re	Mi	Lab	Sol	Sib

2. Cromatismo polimodal

2º ejercicio: Se emparejan aquellos modos que están en relación de inversión.

Pasos a seguir

- a) Se apunta una escala –ascendente o descendente– de determinado *modo* a partir de una nota dada.
- b) Dos alumnos cantan a la vez, repartiendo entre sí, la escala formada anteriormente y su inversión.
- c) Se apunta también la nueva escala.
- d) Se halla el nuevo modo.
- e) Se hallan los intervallos formados entre sus correspondientes notas, los escritos y los reales (las disonancias condicionales se enarmonizan).

Ejemplo:

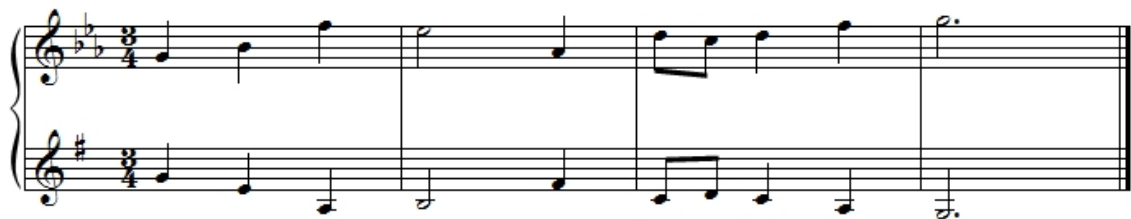


Las tonalidades resultantes, independientemente del modo, siempre estarán en relación cromática lo que manifiesta que la simetría es una cualidad propia del sistema cromático.

3º ejercicio (continuación del ejercicio anterior)

- se cantan melodías cortas en uno de los modos y se hace la inversión exacta en el otro modo

Ejemplo:



4º ejercicio: Entonación: *Kodály: 22 ejercicios a dos voces, nº 1*

Objetivos específicos:

- Localizar el tema y sus diferentes formas (la respuesta tonal, la variante, la inversión).
- Detectar la aparición del motivo temático con nueva función (como desarrollo, motivo cadencial, enlace).

- Hallar el plan tonal.
- Localizar los cambios enarmónicos.
- Localizar las disonancias condicionales tanto entre las dos voces como dentro de una misma voz.

3. Escalas o modelos formados de secuencias de igual distancias

Para ampliar el cromatismo, formaremos modelos no diatónicos a partir de diferentes notas, en los que se alternan dos intervalos de los que uno es un semitono. De los siguientes, sólo la escala octatónica aparece en el Romanticismo tardío, en primer lugar, en la obra de Liszt. Sin embargo, este primer intento de formar escalas no diatónicas mezclando elementos diatónicos y cromáticos tiene fundamental importancia para el posterior desarrollo de la música moderna.

Examinaremos los siguientes modelos:

- Escala octatónica 2:1 (se alternan un tono y un semitono)
- Modelo 3:1 (se alternan una tercera menor y un semitono)

Se busca el acorde cuatriada común que refleja las cualidades simétricas de ambas escalas. Luego, se forman más acordes quintiadas de las notas de la escala octatónica que deben caracterizarse por

- la estructura tradicional de superposición de terceras
- por la presencia del semitono en forma de séptima mayor (octava disminuida)
- por la segunda mayor como inversión de la séptima menor

escala octatónica 2:1 modelo 3:1



acorde simétrico común



acordes quintiadas de estructura tradicional



The image contains three musical staves. The first staff shows two scales: the octatonic scale 2:1 (C, D, E-flat, F, G, A-flat, B-flat, C) and the 3:1 model (C, D, E-flat, F, G, A-flat, B-flat, C). The second staff shows a common symmetric chord (C, E-flat, G, B-flat). The third staff shows four traditional quintads (C, E-flat, G, B-flat; D, F, A-flat, C; E-flat, G, B-flat, D; F, A-flat, C, E-flat).

5º ejercicio: Entonación: formación de poliacordes por proceso secuencial.

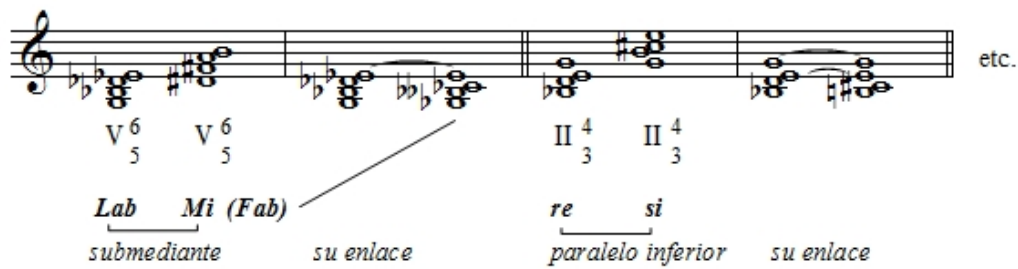
Objetivos específicos:

- Identificar el acorde inicial según su significado clásico.
- Formar poliacordes por simetría secuencial.
- Definir la relación de ambas cuatriadas.

Pasos a seguir

- a) se forma un acorde de séptima cualquiera a partir de una nota dada
- b) a partir de la última nota de la misma, se repite el mismo acorde
- c) se identifican ambas tonalidades que representa cada acorde
- d) se define su relación
- e) se cambia la posición del segundo acorde para enlazarlo con el primer acorde por conducción regular de voces
- f) se detectan las relaciones cromáticas y/o enarmónicas

Ejemplo:



(El cambio enarmónico sirve para facilitar la lectura. No obstante, para definir la relación entre ambas tonalidades hace falta que estas estén a distancia expresable por un intervalo “real”, por un intervalo que no sea disonancia condicional. Por lo tanto, aunque en el primer ejemplo, la lectura del acorde en *mi mayor* es más fácil que en *fab mayor*, el *mi mayor* no muestra la relación de tercera respecto a *lab mayor*, ya que la tercera aparece como cuarta disminuida. Por ello, para hallar la relación real entre ambas tonalidades, se vuelve a homogeneizar las armaduras.

Si cualquiera de los acordes de séptima estuviera en estado fundamental, el segundo acorde formado de esta manera no guardaría relación cromática con la primera.)

7.5. Anexo a las unidades didácticas

Mendelssohn: En Italia (Italia), partitura

Schubert: Noche y sueños, partitura

Schubert: El hijo de la musa (Musensohn) D.764 partitura

Ejercicios de “Progresión secuencial”

Brahms: Serenata (Ständchen) partitura

Szekely: Serenata (partitura)

En Italia

(Italia)

Allegretto

Felix Mendelssohn-Bartholdy

1ª estrofa Frase A1

TEMA

enfati-

Se_es-tá vis-tien-do_el cie-lo a-zul, bri-sas li-ge-ras sop-lan a-ún, ¡Sal de_a-quí

p *f*

This system contains the first five measures of the piece. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melodic phrase starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature, consisting of chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

zación cadencial

DESARROLLO Y CADENCIA

pro-sa, llan-to y do-lor! La a-leg-rí-ame_aom-pa-ña-rá, y la poe-sí-ame_hu-mi-na-

6

6

p cresc. *cresc.*

This system contains measures 6 through 10. It includes a 'zación cadencial' (cadential phrase) and a 'motivo secuencial' (sequential motif). The piano accompaniment features a 'secuencia de imitación real' (real imitation sequence). Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).

2ª estrofa Frase A1'

(variante)

rá, la mu-sa hoy me vi-si-ta-rá. En los mai-za-les cre-ce_el ma-

11

11

rit. *p*

This system contains measures 11 through 15. It includes a 'secuencia modificada' (modified sequence). The piano accompaniment features a 'secuencia modificada' (modified sequence). Dynamics include piano (*p*) and piano (*p*).

17

íz, to-dos los mir-los can-tan pa-ra mi, y los o - li - vos y cip-re-ses, es-tán can - tan-do to-dos pa-ra

p

f *rit.* *a tempo*

23

mi, ru-bias, mo - re - nas, ver-de, ru - bí, to-dos me lla-man ve-nir a - quí.

cresc. *f* *rit.* *dim.* *p*

3ª estrofa A2

(nueva versión)

TEMA modificado

enfaticación cadencial "rota"

29

Ba-jo las ma - res Po-sei - don suel-ta sus chis - tes, el rey bur - lón, co-mo_un ce - les - tial pra-do a-

f

inicio "in medias res"

progresión secuencial modificada

35

cadencia rota en -- fusión de principios y finales
tónica alterada --- adelanta el inicio del desarrollo

cromatismo ambiguo, disonancia no resuelta

punto culminante y ampliación del mismo sobre dominante

40

rit. molto *a tempo* *p*

acordes de paso diatónico y cromático

D

(para darle carácter conclusivo)

45

ampliación de la subdominante *p* *rit.* *codetta*

Noche y sueños (Nacht und Träume)

Muy lento

Franz Schubert

Introducción

The introduction consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef staff with a series of chords and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The second system continues the same patterns, with a crescendo hairpin at the end of the treble staff. The tempo is marked 'Muy lento' and the dynamics are 'pp'.

pp

Lab

The second system of the piano accompaniment continues the eighth-note pattern in the bass and the chordal texture in the treble. It includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a crescendo hairpin.

1ª Sección A1 Frase larga de estructura estrófica: los motivos corresponden con los versos.

The first section, '1ª Sección A1', features a vocal melody in the treble staff and piano accompaniment in the bass staff. The vocal line is marked with a fermata and the letter 'a'. The lyrics are 'Dul - - - ces sue - - - ños de la no - - - che,'. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern in the bass and a chordal texture in the treble. The tempo is 'Muy lento'.

a

Dul - - - ces sue - - - ños de la no - - - che,

b

8

des - - - per - tan - do_el in - cons - cien - - - - te,

b

10

en el cla - ro de la Lu - - - - na,

c

12

só - lo ves lo que él - te cuen - - - - ta.

2ª Sección truncada A2

d1 pregunta motivica

d2

15

Cuando_em - pie - za un dí - a más y de

15

enlace modulante

Fab = Mi (submediante)
modulación enarmónica

18

respuesta motivica

nue - vo sa - le el Sol,

18

Mi

Reexposición "en media res"

20

transición x

lla - ma - vuel - va ya, vuel - - - ve mis - te - rio - sa

20

modulación enarmónica

(7 disminuida)

22 **b**

no - che, des - pier - - taen mi el in - cons - cien - - te,

Mib (I = V) *Lab*

25 **c**

dul - ces sue - ños, cuan - toos quie - ro

27

ver.

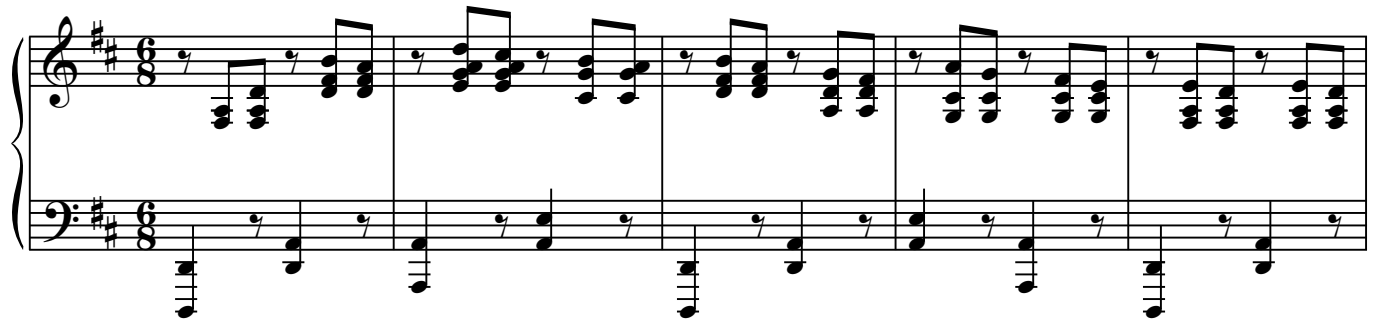
ampliación de la cadencia

El hijo de la musa (Der Musensohn)

Vivo

Franz Schubert

Introducción x (verso)



Re mayor

Primer lied

A1 frase

6

Musical score for the first phrase of the song. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a melody of eighth and quarter notes. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern as the introduction. The lyrics are: "El hi - jo de la Mu - sa, can - tan - do sus can - cio - nes me sien - to yo fe -".

El hi - jo de la Mu - sa, can - tan - do sus can - cio - nes me sien - to yo fe -

A2 repetición modificada de la frase

12

Musical score for the modified repetition of the first phrase. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues the melody from the previous phrase. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The lyrics are: "liz, me sien - to yo fe - liz. Re - co - rro mil ca - mi - nos en gra - ta com - pa -".

liz, me sien - to yo fe - liz. Re - co - rro mil ca - mi - nos en gra - ta com - pa -

Re

Tonalidad original: Sol mayor

18

ñí - a, pro - me - to ser le fiel, no_a - ban - do - nar - le nun - ca, e - lla me_ha-ce fe -

modulación a la dominante, truncada

Trío

24

liz. Sen- (III = I)

Introducción x como coda de la 1ª estrofa

Re

30

de - ros, pra - dos, bos - ques a - leg - re me res - pon - den, sil - ban - do

frase truncada? B o semifrase (pregunta)? b1

Fa# mayor
mediante

**B completada o
b2 (respuesta)**

35

su nom - bre_a mi, el be - so de la Mu - sa les

35

D _____

40

trae la pri - ma - ve - ra y_a mi ab - re_el co - ra - zón, la mú - si-ca

40

D? _____

46

Reexposición primer lied

me_ab - re el co - ra - zón. Soy hi - jo de la

46

(I - III)

T

Re mayor

51

Mu - sa, can - tan - do sus can - cio - nes me sien - to yo fe - liz, me

56

sien - to yo fe - liz. Re - co - rro mil ca - mi - nos en gra - ta com - pa - ñí - a, pro-

62

me - to ser le fiel, no_a - ban - do - nar - le nun - ca, e - lla me_ha-ce fe - liz.

coda x

68

Progresiones secuenciales

1. Secuencias tonales

Krieger: Minué

Fine

modificada

Da Capo

Elabora el resto de las frases siguiendo la progresión secuencial. Mantén la dirección y la distancia establecidas por la primera imitación secuencial.

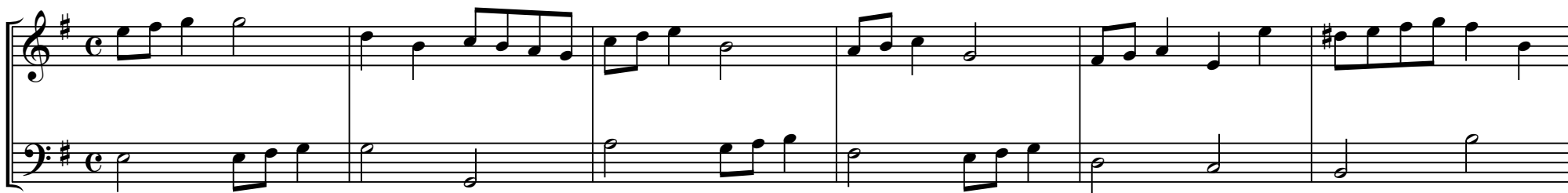
Indica con corchetes el tema y las secuencias en las siguientes dos frases.

Anónimo: Minué (segunda frase)

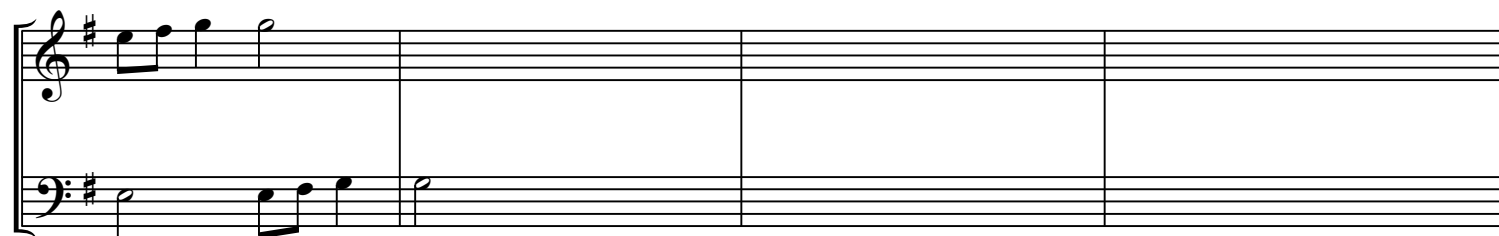


Indica también las imitaciones.

Telemann: Allegro (segunda frase)



Forma secuencias a partir del siguiente motivo. ¡Ojo! El bajo que imita la voz superior determina la dirección y distancia de la progresión.



Indica la secuencia armónica apuntando los acordes.

Mozart: Sonata para piano en do mayor K.V. 540. 1º movimiento

I6

IV

Sol mayor:

Completa las secuencias. ¿Ojo! Debes conseguir un tríplice descendente. Luego, inventa una melodía sobre el esquema armónico. No olvides que la melodía también se construirá de secuencias. Escribe la melodía en el pentagrama superior con plicas para arriba.

Pachelbel: Canon (Chacona)

I

V

IV

V

Progresiones secuenciales

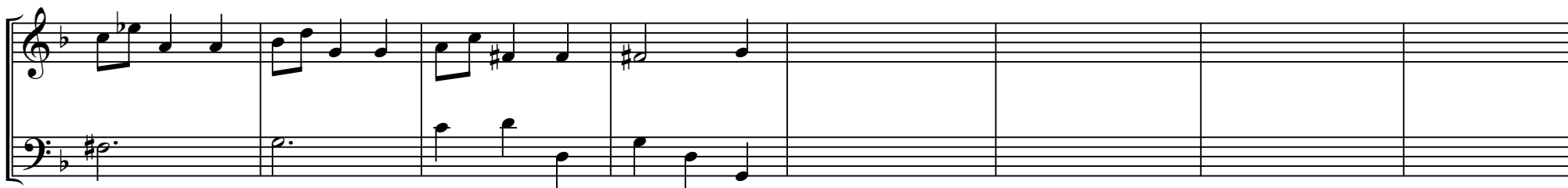
2. Secuencias cromáticas

Indica con corchetes las secuencias y las tonalidades.

L. Mozart: Minué



Copia la secuencia anterior y transfórmala en exacta. Indica otra vez las tonalidades.



Indica con corchetes las secuencias y las tonalidades en todas las frases posteriores. Indica las tonalidades fugaces que producen las secuencias modulantes.
¡Ojo! No todas las secuencias son modulantes.

Krebs: Rigodón

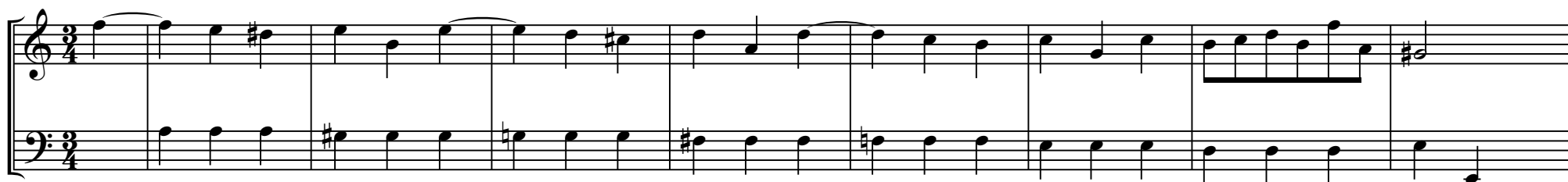


J.S.Bach: Minué

5



J.S.Bach: Minué



Haslinger: Sonatina 2º movimiento (segunda frase)



Progresiones secuenciales

3. Secuencias reales

Indica con corchetes las secuencias y las tonalidades.

Albéniz: Suite española (Aragón)

The musical score for 'Aragón' by Isaac Albéniz, Suite Española, is presented in two systems. The first system consists of two staves, and the second system also consists of two staves. The music is written in 3/8 time. The first system shows a sequence of eighth notes with triplets, and the key signature changes from one flat to two sharps. The second system continues the sequence, maintaining the same rhythmic pattern and key signature.

Elabora una progresión secuencial exacta de cuatro secuencias. Mantén la imitación a la misma distancia y dirección. Diseña primero las tonalidades. Ajusta las alteraciones accidentales a las nuevas tonalidades que deben aparecer sin cambio de armadura.

The musical score for a sequential exercise is presented in two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in 3/4 time. The first staff shows a sequence of eighth notes with a triplet, and the key signature changes from one sharp to two sharps. The second staff continues the sequence, maintaining the same rhythmic pattern and key signature.

The musical score for a sequential exercise is presented in two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in 3/4 time. The staves are empty, providing space for the student to write their own sequential exercise.

Serenata (Ständchen)

Allegretto grazioso

Johannes Brahms

1ª Sección
frase A

Introducción X

p *p* *La*

Sol mayor

6 semifrase a semifrase b

lu - na bri - lla_en el cie - lo, es - tá es - pe - ran - do_a ti, el

dolce *simile*

T débil

10

fuen - te can ta_en el jar - dín, es - cu - cha, can - - - ta a

Mi (S = S) *Sol*

2ª Sección

frase B semifrase c1

14

ti. En - tre los ár - bo-les vie - nen des-

Enlace de la Introducción x motivo temático de c

14

p

Sol *Re*

semifrase ampliada con secuencias c2

18

pa - cio tres jó - ve - nes con flau - tas y con los vio - li - nes to-

secuencia del tema

18

D *Do*

22

can - do es - tán sus can - cio - - - nes, can - - - tan sus

secuencia del tema modulación enarmónica

22

Mib

24

can - - - cio - - - nes.

Transición

24

f *cresc.*

Si (Dob)

submediante = mediente

(Mib) (Sol)

Transición al Sol mayor

26

26

= Introducción X'

3

28 *reexposición A*

Es - cu - cha, be - lla mu - cha - cha, que her - mo - sa mú - si - ca,

p

32

re - ci - ba con a - leg - rí - a si can - ta:

36

"Pien - - - so en ti."

codetta

p

Serenata

Localiza las secciones principales. Define las tonalidades y modalidades.*

Tranquilo, con gracia

Katalin Szekely

A1 *lidio*

¿Dón-de_es-tu - vis - te a - no - che? ca - ri - ño mi - o,

mixolidio *mayor-menor mixto*

Do ¿Dón - de_es - tu - vis - te? ¿Dón-de_es-tu -

7 Yo te_es - ta - ba_es - pe - ran do sin des - can - so has - ta

mixolidio *frigio* *jónico (mayor)*

vis - te? Te_es-ta - ba es - pe - ran - do sin des - can - so

13 que lle - gó sua - ve el al - ba.

B ¡Ay! *lidio* ¿Dón-de_es-tu -

y lle - gó sua - ve el al - ba. Dón-de_es-tu - vis - te a - no - che?

Sol

19 *progresión secuencial* *secuencia* *secuencia*

vis - te a - no-che mien-tras te_es-ta - ba es - pe - ran - do to - da la

jónico *frigio*

al - ma mí - a, cuan - to te es - pe - ra - ba a -

(Re mayor) **Do mayor**

* La tonalidad se define por la tónica. La modalidad o modo se define por la estructura de la escala.

Aparecen, dentro de los diferentes modos, alteraciones que no influyen en el modo, sino que forman ornamentos, en primer lugar, bordaduras como en los compases 7, 8, 12, 14, etc.

etc.

A2

26

no - che has - ta el al - ba. Vuel - ves tan sua -

no - che, es - ta no - che. Vuel-ves co - mo el al - ba ca - ri - ño -

33

ve - men - te co - mo u - na rei - na,

mi - o - e - res - co - mo - el al - ba -

cromatismo

38

lle - gas tan sua - ve con el al - ba, lle - gan - do es - tás, sua - ve -

lle - gas - sua - ve - men - te - con la mad - ru - ga - da, - sua - ve -

cromatismo

A3 coda

44

men - te. Lle - gas sua - ve con el al - ba, la

men - te - co - mo - el Sol, bri - llan - do

cromatismo

50

luz del al - ba bri - lla_en tus o - jos, la luz del

vie - nes - co - mo - la luz del

57

Sol. Te_es-toy es - pe - ran - do, ¡ven!

Sol. Te_es-toy - es - pe - ran - do, - ¡ven!

8. CONCLUSIONES



Caspar David Friedrich: Ruinas de Eldena

Esta investigación tenía el objetivo de demostrar que la música romántica configura su propio sistema armónico coherente y estable que en el curso del siglo XIX, gracias al cambio del concepto de tonalidad, llega a ocupar el lugar de la armonía clásica. El estudio de la armonía de la música romántica se impulsó a causa de una serie de dudas que pretendimos despejar mediante una investigación científica. Los interrogantes se formularon en torno a tres vertientes del tema:

- búsqueda de una relación directa entre la estética y la música, en concreto, entre la estética y la armonía del Romanticismo
- cuestiones relacionadas estrictamente con la organización tonal-armónica del lenguaje musical romántico
- la aplicación didáctica del resultado de la investigación a base de una metodología didáctica creativa

8.1. Conclusiones teóricas

El siglo XIX presagia aquellos cambios profundos que un siglo más tarde producirán la ruptura definitiva con los ideales clásicos tanto en el campo de la filosofía como en el del arte. La historia universal llegará a su capítulo más dramático hasta entonces: la humanidad se enfrentará con dos guerras mundiales acompañadas por la invención de las armas de destrucción masiva nunca existidas antes. El Romanticismo es la despedida de una época de paz, del arte bello y sublime que representa un mundo misterioso, creado por la fantasía, un mundo de sueños que la música “pinta” con los colores del cromatismo. El cromatismo es el nuevo sistema tonal que pretendimos estudiar a través de su representación armónica.

La investigación mostró una vez más hasta qué punto el arte se ve influido por los acontecimientos socioeconómicos que determinan en gran medida las corrientes filosóficas y estéticas y, por otra parte, fomentan nuevas ciencias. El protagonista de la sociedad del siglo XIX es el burgués, el ciudadano, el individuo. Esto produce una radical individualización en el arte que se traduce a la libertad absoluta del artista creador y una nueva estética del arte que se refleja en el cambio de contenido de la obra de arte: los ideales clásicos, las grandes cuestiones de la humanidad de una validez moral suprema, se ven sustituidos por los sentimientos personales, sensaciones fugaces, ensoñaciones, fantasías, todos en torno al individuo, el “Yo”. El concepto de la genialidad artística, irracional y caprichosa, movida por una libertad interior capaz de superar las limitaciones de las leyes convencionales, una libertad que apela a la subjetividad, escuchando la inspiración divina, la intuición y las pasiones fue uno de los “leitmotiv” de la época romántica.

El Romanticismo recurrió a temas como la Naturaleza, el amor y la muerte, la libertad y el sentimiento religioso, temas que siempre les interesaban a los artistas pero los que el Romanticismo revistió con un nuevo contenido. Muchos temas procedieron de otras

artes, como el tema de la noche o la dramatización, incluyendo en la ópera y el ballet temas procedentes de la pintura y la literatura. Por otra parte, a través de los nuevos temas, las artes encontraban un denominador común; la búsqueda. La vida del artista es una búsqueda eterna que no pretende llegar a ninguna meta, la búsqueda es el medio y el fin, su destino es su propio interior, su única conciencia.

La figura del caminante que vaga sin rumbo reaparece en todas las artes. El *Wanderer* es el protagonista del famoso cuadro (véase portada del capítulo 1) que Friedrich pintó varias veces; el caminante protagoniza numerosos poemas de Goethe y de otros poetas, a los que Schubert pone música hasta dedicarle a esta figura una *Fantasia*. El caminante vuelve en los lieder orquestales de Mahler y sirve de inspiración para Wagner para crear los protagonistas de algunas de sus óperas como la figura del *minnesänger* caminante del *Tannhäuser* o del *Holandés errante*.

La música pues se encuentra fuertemente vinculada a la poesía y, a partir de la aparición del nuevo género musical, el poema sinfónico, es inseparable de la obra dramática. Los compositores recurren a las obras literarias de un fuerte contenido dramático y de una moraleja sacada de la lucha entre la Virtud y el Mal y cuyo máximo exponente literario es *Faust* de Goethe, obra dramática que inspiraba a Gounod y Boito en la composición de su ópera y a Liszt, quien dedicó un poema sinfónico y varias obras para piano a este tema. La nueva tendencia de conseguir una fundición de todas las artes para expandir la percepción artística implicando diferentes sentidos alentó la evolución de la ópera que culminaba en el Teatro de Bayreuth, residencia de Richard Wagner.

En la música se cambia el concepto de escucha: si en la obra clásica el discurso fue previsible y la escucha reconfortante, ahora se aprecia la artificialidad, la impredecibilidad, la originalidad y la emoción catártica que estas características causan en el oyente. Para conseguir tales efectos, la música romántica, por primera vez en su historia, otorga el papel principal a la armonía: los acordes y enlaces armónicos tienen un significado simbólico que se traduce a un valor expresivo de los mismos. De esta manera, la estética del Romanticismo se transfiere directamente a la música.

Las nuevas ciencias como la psicología y la fenomenología estudian y explican estos nuevos rasgos de la música y su percepción sirviendo para fundamentar una enseñanza moderna, activa y creativa.

8.2. Conclusiones desde el punto de vista armónico

El análisis de los ejemplos seleccionados tenía el objetivo de aclarar el efecto que el cromatismo ejerce sobre la tonalidad clásica, especialmente, que si ¿se produce la ruptura con la tonalidad funcional clásica –de la misma manera como la filosofía y la estética rompe con el Clasicismo– o los fenómenos armónicos cromáticos son compatibles con la cromatización propia de la armonía clásica?

Los estudios historiográficos y estilísticos sostienen que la transición del Clasicismo al Romanticismo musical ocurrió sin ruptura. Los tratados de armonía distribuidos actualmente encajan los fenómenos armónicos novedosos o extraños en la armonía tonal-funcional clásica como acordes o enlaces singulares producidos por el creciente cromatismo. No obstante, nuestra investigación demostró que, a medida de que el cromatismo va más allá del mero colorido, la tonalidad pierde su función reguladora y con ello la armonía tonal-funcional clásica pierde su fundamento. La inestabilidad tonal en forma de una tonalidad fluctuante —que representa el camino sin rumbo, la búsqueda eterna—, vuelve en un principio estético nuevo creando un mundo sonoro misterioso, artificioso, casi místico. Cada ocurrencia es impredecible, por tanto, singular e único, sin embargo, la unidad estética les vincula creando un nuevo estilo. Aunque todos los factores de la textura musical participan en el nuevo sistema, esta investigación enfocó en la vertiente armónica de la textura musical pretendiendo descubrir, analizar y definir el nuevo sistema armónico a base del nuevo concepto de tonalidad que es la tonalidad cromática.

La armonía romántica, o lo que es lo mismo, la armonía cromática forma parte de una línea de evolución que se arraiga en la armonía tonal-funcional clásica y se dirige hacia el cromatismo total que señala dos caminos para la posterioridad: el dodecafonismo atonal y el cromatismo polimodal. Ambos estilos aparecerán en las músicas modernas del siglo XX.

8.3. Conclusiones didácticas

El resultado de este trabajo es un tratado de armonía romántica cuyo contenido, el sistema armónico de la tonalidad cromática, es ordenado, coherente y progresivo. Estas características que corresponden con los principios didácticos generales, convierten el material, resultado final de nuestra investigación, en una materia nueva completamente apta para las enseñanzas de música.

La complejidad y las características específicas de la armonía romántica, originadas del concepto romántico de la música y fundamentadas por la estética musical decimonónica, exigen un acercamiento reflexivo al tema que se traduce a un proceso de enseñanza-aprendizaje eminentemente creativo.

La creatividad es inseparable de los conceptos centrales del arte romántico como “Yo”, “Genio” y “libertad”. La creatividad, que es la principal fuente de la obra del arte, se la transfiere a la enseñanza con el fin de desarrollar en el alumno la capacidad de resolución de problemas. La creatividad supone una lectura analítica-comprensiva de la obra musical que reflexiona constantemente sobre los contenidos musicales, sacando de ella las reglas de su funcionamiento. Los conocimientos adquiridos de esta manera se incorporan en la estructura cognitiva preexistente enriqueciendo la experiencia artística. De esta manera, los conocimientos no quedan aislados, sino interactúan en la resolución de los problemas.

Por ello, el último capítulo está dedicado a la metodología y los recursos didácticos recomendados para este tipo de enseñanza.

Las cinco unidades didácticas muestran una forma de trabajar cada uno de los contenidos del presente tratado de armonía romántica constituido de los resultados de esta investigación. El hilo conductor de la armonía romántica es el cromatismo alrededor del cual se agrupan los conceptos como el pensamiento simétrico, en la armonía representado por los acordes simétricos; el orden funcional basado en los acordes relativos de tercera; y el neomodalismo junto con los acordes de estructuras novedosas, originados del concepto polimodal. El conjunto de todos ellos constituye un nuevo concepto de tonalidad.

En cuanto a los recursos didácticos, presentamos una gran variedad de ellos para desarrollar en el alumno la comprensión y las capacidades auditiva, interpretativa y creativa. Con todo ello pretendemos formar futuros profesionales capaces de enfrentarse con los problemas y proponer soluciones a los retos de la sociedad moderna.

8.4. Conclusiones finales de la investigación

Hemos llevado a cabo una investigación científica con el objetivo de definir las reglas del funcionamiento de la armonía en la música romántica y ofrecer el material resultado de la investigación para su aplicación en las enseñanzas musicales. Por lo tanto la investigación tenía una doble vertiente por satisfacer dos diferentes enfoques, que son

- un enfoque musicológico
- un enfoque didáctico

Las características del tema estudiado nos indujeron a escoger el método de investigación cualitativa propia de una investigación musicológica en el sentido de que la musicología es la ciencia de la música. En este tipo de enfoque nos propusimos a sistematizar los fenómenos armónicos propios de la música romántica para resumir los acordes, enlaces armónicos y las reglas que rigen su uso en un tratado de Armonía romántica. Para ello hemos realizado un trabajo de recogida de datos en dos fases. Los datos recogidos de esta manera tenían diferentes funciones como

- fundamentación histórica, científica, filosófica y estética del estilo romántico (datos extramusicales)
- ejemplificación de los fenómenos armónicos en el repertorio musical (datos musicales)

La fundamentación histórica proporcionó los datos sobre el fondo económico y socio-cultural que determina en gran medida el pensamiento humano. La filosofía es la manifestación directa de la manera de pensar y proporciona también información de los temas de interés que ocupaban la mente humana en un determinado periodo de la historia. La estética es la transferencia del pensamiento filosófico al arte. La estética, el

concepto que tenía el romántico sobre la música y la función que se le otorgaba en la sociedad son indicadores sobre la consecuente organización del lenguaje musical.

Los datos extramusicales han demostrado anticipadamente que, siguiendo las exigencias de la estética romántica, la armonía se convirtió en el factor más importante de la composición musical. Por lo tanto, hemos visto justificado el enfoque de la investigación en la vertiente armónica del lenguaje musical romántico.

A base de los datos recogidos en la primera fase, hemos realizado una selección de compositores y obras emblemáticas que representan todos los subperiodos de la música romántica para la recogida de los datos de la segunda fase. Los datos extramusicales también proporcionaban una base sólida para la valoración de los fenómenos armónicos recogidos. En primer lugar, hemos localizado el elemento común, el fundamento organizador del lenguaje musical romántico que refleja el pensamiento filosófico y estético de la época: el cromatismo. A base de los datos recogidos y las conclusiones sacadas de ellos en la primera fase, hemos formulado una serie de criterios para valorar los datos musicales recogidos en la segunda fase de la investigación, y que son los siguientes:

a) de punto de vista tonal

- acordes y relaciones armónicas cromáticas que encajan en el orden tonal-funcional clásico por lo tanto son coloristas
- acordes y relaciones armónicas cromáticas que debilitan la tonalidad
- acordes y relaciones armónicas cromáticas que fomentan el proceso modulante junto con la ambigüedad tonal
- acordes y relaciones armónicas modales
- acordes y relaciones armónicas cromáticas que pertenecen a un nuevo sistema tonales

b) de punto de vista funcional

- relaciones armónicas que encajan en el orden funcional jerárquico
- relaciones armónicas que debilitan el orden funcional jerárquico
- relaciones armónicas que introducen un nuevo orden funcional no jerárquico
- relaciones armónicas no funcionales formados de acordes de igual rango

c) de punto de vista del sintaxis, a base de la percepción sinestésica

- acordes y relaciones armónicas que tienen un valor expresivo
- acordes y relaciones armónicas cromáticas que tienen un significado simbólico

Los criterios de valoración de los datos recogidos en la segunda fase sirvieron para la sistematización de los fenómenos armónicos. El resultado de la investigación es un tratado de Armonía romántica coherente, organizado y continuo. Las características estructurales y organizativas del tratado obedecen a los criterios didácticos que

garantizan la aplicabilidad del material en la enseñanza. Para ello, hemos hecho propuestas didácticas que describimos en el apartado anterior.

Una vez puesta en práctica este tratado, resultado de la investigación, una futura investigación cuantitativa podría medir su eficacia.

9. RELACIÓN DE TABLAS

TABLA 1- Resumen de los fundamentos estéticos e ideológicos del Romanticismo.	25
TABLA 2- Principales temas del arte romántico.	26
TABLA 3- Periodos, compositores, géneros y características del Romanticismo musical.	35
TABLA 4- Las funciones del cromatismo desde el Barroco hasta el Romanticismo.	47
TABLA 5- Selección del material ilustrativo según periodo, compositor, género y frecuencia de cita.	54
TABLA 6- El sistema axial 1.	245
TABLA 7- El sistema axial 2. Interrelación de dominantes y Subdominantes en el sistema cromático.	246
TABLA 8- Características metodológicas del material propuesto para la enseñanza.	266
TABLA 9- Principios metodológicos y recursos didácticos.	267
TABLA 10- Recursos didácticos específicos.	268
TABLA 11- Los tipos del análisis musical en función de sus tres fases.	273

10. RELACIÓN DE GRÁFICOS

Gráfico 1- El círculo cromático de notas de Vogler.	109
Gráfico 2- El círculo de quintas y de terceras mayores.	185
Gráfico 3- Los círculos de medianes.	198
Gráfico 4- Relación de las tonalidades paralelas.	244
Gráfico 5- Acordes sustitutivos formando ejes.	244
Gráfico 6- El sistema axial extendido sobre el círculo de quintas.	247

11. RELACIÓN DE OBRAS

ALBÉNIZ, ISAAC: OBRAS PARA PIANO

SUITE ESPAÑOLA op.47

- Aragón
- Cádiz
- Castilla
- Cataluña
- Granada
- Sevilla

Malagueña

Bach, Johann Sebastian: O Herre Gott, dein gottlichs Wort (Coral)

BEETHOVEN, LUDVIG VAN:

CUARTETOS DE CUERDA

- Cuarteto de cuerda en fa mayor, op.18 nº 1, 1º movimiento
- Cuarteto de cuerda en dosostenido menor, op.131, 1º movimiento
- Cuarteto de cuerda en mib mayor, op.127, 4º movimiento

SONATAS PARA PIANO

- Sonata “Hammerklavier” en sib mayor, op.106. nº 2, 4º movimiento
- Sonata “Appassionata” en fa menor, op.57, 1º movimiento
- Sonata para piano en do menor, op.3. 3º movimiento
- Sonata para piano en la mayor, op.2, nº 2, 1º movimiento
- Sonata para piano en sol mayor, op.31, nº1, 2º movimiento

BERLIOZ, HECTOR

- Harold en Italia op. 16. 2º movimiento
- Les Troyens (Los Troyanos)

Bizet, Georges: Carmen 2º Acto

Brahms, Johannes: Scherzo en mib menor, op.4

CHOPIN, FREDERIC: OBRAS PARA PIANO

Balada en fa mayor, op. 38.

MAZURKAS

op.6. nº 1, op.6. nº 2, op.7. nº 2, op.9. nº 1, op.15. nº 3, op. 17. nº 4, op. 24. nº 2, op. 27. nº 1, op. 41. nº 1, op.50. nº 1, op.56. nº 1, op.56. nº 3, op. 67. nº 2, op. 68. nº 3, op. 68. nº 4, nº 51.

NOCTURNOS

Nocturne en dosostenido menor; en reb mayor; en sol menor

Fauré, Gabriel: Barcarola op. 44, nº 4

Grieg, Edvard: Ein Schwan (Un cisne)

KODALY, ZOLTÁN:

Laudes organi

TRICINIAS: nº 13, nº 14, nº 16, nº 18

Variaciones sobre una canción popular húngara “Felszállott a páva” (“Voló el pavo”)

LISZT, FRANZ:

AÑOS DE PEREGRINAJE

1º AÑO – Suiza

- El valle de Obermann
- La capilla de Guillermo Tell
- Las campanas de Ginebra

2º AÑO – Italia

- Il penseroro

3º AÑO

- Angelus! (3 fragmentos)
- Los cipreses de la Villa d’Este 2
- Marcha fúnebre
- Sunt lacrimae rerum (En modo húngaro)

OBRAS PARA PIANO

- Primer vals olvidado
- Sonata en si menor
- Csárdás macabre
- Goethe Festmarsch (Marcha célebre para Goethe) S. 227
- Ossa arida
- Puszta – Wehmut
- Sobre una lectura Dante – Fantasía casi Sonata

CONCIERTOS PARA PIANO

- Concierto para piano en la mayor
- Concierto para piano en mi b mayor

OBRAS SINFÓNICAS

- Sinfonía Faust
- Ce qu'on entend sur la montagne

Mahler, Gustav: Sinfonía nº 6 Finale

Mozart, Wolfgang Amadeus: Fantasia KV. 475

SCHUBERT, FRANZ:

LIEDER:

DIE SCHÖNE MÜLLERIN D. 795

- Pause (Descanso)
- Ungeduld (Impaciencia)
- Wohin? (¿A dónde?)

WINTERREISE D. 911

- Auf dem Flusse (A la vera del río)
- Die Post (El correo)
- Frühlingstraum (Sueño de primavera)
- Gefrorne Tränen (Lágrimas heladas)

SCHWANENGESANG D. 957

- Der Atlas
- Der Doppelgänger (El doble)
- Der Wegweiser (La señal caminero)
- Ihr Bild (Su retrato)
- In der Ferne (Lejos)
- Kriegers Ahnung (Ánimo del guerrero)

LIEDER SUELTOS

- Gretchen am Spinnrade (Margarita en la rueca) op.2 D. 118
- Schäfers Klagelied (Lamento del pastor) D. 121
- Sei mir gegrüsst D. 741

SINFONÍAS:

- Sinfonía nº 4, 4º movimiento
- Sinfonía nº 6. 4º movimiento

SONATAS:

- Sonata para piano en la menor, D. 845, 1º movimiento

SCHUMANN, ROBERT:

- Im wunderschönen Monat Mai "Dichterliebe" op. 48 nº 1
- Kinderszenen (Escenas para niños) op.15, nº 5
- Fantasía en do mayor, op. 17

Sibelius, Jean: Sinfonía nº 4, 1º movimiento

STRAUSS, RICHARD:

- Till Eulenspiegel
- Ein Heldenleben (Una vida de un héroe)
- Cuatro últimas canciones: Primavera; Septiembre

Turina: Sacromonte de "Cinco danzas gitanas" op. 55 nº 5

VERDI, GIUSEPPE:

- Aida, "Gloria all'Egitto, ad Iside"
- Falstaff

WAGNER, RICHARD: ÓPERAS

- El oro del Rin
- Parsifal
- Siegfried
- Tristán e Isolda
- La valquiria

Weber, Carl Maria von: Euryanthe. Overtura.

Weiner, Leó: Canción popular húngara

Wolf, Hugo: Der verzweifelte Liebhaber (El amante desesperado) en "Eichendorff Lieder" nº 14

12. RELACIÓN DE EJEMPLOS MUSICALES

- 1º ejemplo: Kodály: *Variaciones sobre una canción popular húngara “Felszállott a páva”* (“Voló el pavo”) (reducción al piano)
- 2º ejemplo: Turina: *Sacromonte de “Cinco danzas gitanas” op. 55, n° 5*
- 3º ejemplo: Schubert: *Der Doppelgänger (El doble) “Schwanengesang” D. 957*
- 4º ejemplo: Wolf: *Der verzweifelte Liebhaber (El amante desesperado) en “Eichendorff Lieder” n° 14*
- 5º ejemplo: Liszt: *Il penseroso (El pensador) “Años de peregrinaje” Segundo año - Italia*
- 6º ejemplo: Chopin: *Nocturne en do# menor op. 27, n° 1*
- 7º ejemplo: Berlioz: *Les Troyens (Los Troyanos)*
- 8º ejemplo: Liszt: *Puszta - Wehmut*
- 9º ejemplo: Beethoven: *Sonata “Appassionata” en fa menor, op. 57, 1º movimiento*
- 10º ejemplo: Beethoven: *Cuarteto de cuerda en fa mayor, op. 18, n° 1, 3º movimiento*
- 11º ejemplo: Beethoven: *Cuarteto de cuerda en fa mayor, op. 18, n° 1, 2º movimiento*
- 12º ejemplo: Chopin: *Nocturne en reb mayor, op. 9, n° 1*
- 13º ejemplo: Schubert: *Kriegers Ahnung (Visión del guerrero) “Schwanengesang” D. 957*
- 14º ejemplo: Beethoven: *Cuarteto de cuerda en do# menor, op. 131, 1º movimiento*
- 15º ejemplo: Liszt: *Los cipreses de la Villa d’Este 2 “Años de peregrinaje” Tercer año*
- 16º ejemplo: Liszt: *Concierto para piano en mi b mayor (reducción al piano)*
- 17º ejemplo: Schubert: *Der Doppelgänger (El doble) “Schwanengesang” D. 957*
- 18º ejemplo: Mahler: *Sinfonía n° 6 Finale (reducción al piano)*
- 19º ejemplo: Schubert: *Pause (Descanso) “Die schöne Müllerin” D. 795*
- 20º ejemplo: Chopin: *Mazurka en la menor, op. 24, n° 2*
- 21º ejemplo: Liszt: *El Valle de Obermann “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza*
- 22º ejemplo: Albéniz: *Sevilla “Suite española” op. 47*
- 23º ejemplo: Schubert: *Schäfers Klagelied (Lamento del pastor) D. 121*
- 24º ejemplo: Schubert: *Die Post (El correo) “Die Winterreise” D. 911*
- 25º ejemplo: Verdi: *Aida, Gloria all’Egitto, ad Iside (reducción)*
- 26º ejemplo: Beethoven: *Sonata para piano en do menor, op. 53. 3º movimiento*
- 27º ejemplo: Mozart: *Fantasia KV. 475*
- 28º ejemplo: Beethoven: *Sonata para piano en la mayor, op. 2, n° 2, 1º movimiento*

- 29º ejemplo: *Schubert: Gefrorne Tränen (Lágrimas heladas) "Die Winterreise" D. 911*
- 30º ejemplo: *Liszt: Las campanas de Ginebra "Años de peregrinaje" Primer año – Suiza*
- 31º ejemplo: *Liszt: Las campanas de Ginebra "Años de peregrinaje" Primer año – Suiza*
- 32º ejemplo: *Richard Strauss: Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel (reducción al piano)*
- 33º ejemplo: *Albéniz: Sevilla "Suite española" op.47*
- 34º ejemplo: *Wagner: La valkyria "Fuego mágico" (reducción al piano)*
- 35º ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 36º ejemplo: *Kodály: Tricinia nº 13*
- 37º ejemplo: *Liszt: Concierto para piano en mi mayor (reducción al piano)*
- 38º ejemplo: *Liszt: Los cipreses de la Villa d'Este 2 "Años de peregrinaje" Tercer año*
- 39º ejemplo: *Verdi: Falstaff (reducción al piano)*
- 40º ejemplo: *Schubert: Der Doppelgänger (El doble) "Schwanengesang" D. 957*
- 41º ejemplo: *Mozart: Die Zauberflöte (La flauta mágica) (reducción al piano)*
- 42º ejemplo: *Beethoven: Sonata para piano en sol mayor op. 31, nº 1, 2º movimiento*
- 43º ejemplo: *Kodály: Tricinia nº 16*
- 44º ejemplo: *Schubert: Kriegers Ahnung (Visión del guerrero) "Schwanengesang" D. 957*
- 45º ejemplo: *Schubert: Der Atlas "Schwanengesang" D. 957*
- 46º ejemplo: *Albéniz: Cataluña "Suite española" op. 47*
- 47º ejemplo: *Schubert: Der Atlas "Schwanengesang" D. 957*
- 48º ejemplo: *Schubert: Gefrorne Tränen (Lágrimas heladas) "Winterreise" D. 911*
- 49º ejemplo: *Kodály: Tricinia nº 16*
- 50º ejemplo: *Chopin: Mazurka en la mayor, op. 7 nº 3*
- 51º ejemplo: *Liszt: Concierto para piano en mi mayor*
- 52º ejemplo: *Fauré: Barcarola op. 44 nº 4*
- 53º ejemplo: *Grieg: Ein Schwan (Un cisne)*
- 54º ejemplo: *Chopin: Mazurka en do menor, op. 56 nº 3*
- 55º ejemplo: *Berlioz: Harold en Italia, 2º movimiento (reducción)*
- 56º ejemplo: *Verdi: Falstaff (reducción al piano)*
- 57º ejemplo: *Brahms: Scherzo en mi menor, op. 4*
- 58º ejemplo: *Schubert: Sonata para piano en la menor, D. 845, 1º movimiento*

- 59° ejemplo: *Beethoven: Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 n° 1. 3° movimiento*
- 60° ejemplo: *Liszt: Primer vals olvidado*
- 61° ejemplo: *Liszt: Sunt lacrimae rerum (En modo húngaro) “Años de peregrinaje” Tercer año*
- 62° ejemplo: *Schumann: Kinderszenen (Escenas para niños) op.15, n° 5*
- 63° ejemplo: *Beethoven: Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 n° 1. 4° movimiento*
- 64° ejemplo: *Chopin: Mazurka en fa# menor, op.6 n° 1*
- 65° ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 66° ejemplo: *Chopin: Mazurka en fa menor, op. 68 n° 4*
- 67° ejemplo: *Chopin: Mazurka en la menor, op. 17 n° 4*
- 68° ejemplo: *Liszt: Las campanas de Ginebra “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza*
- 69° ejemplo: *Liszt: Marcha fúnebre “Años de peregrinaje” Tercer año*
- 70° ejemplo: *Richard Strauss: Ein Heldenleben (Una vida de un héroe) (reducción al piano)*
- 71° ejemplo: *Sibelius: Sinfonía n° 4, 1° movimiento (reducción al piano)*
- 72° ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 73° Ejemplo: *Wagner: La valkyria (reducción al piano)*
- 74° ejemplo: *Wagner: El oro del Rin (reducción al piano)*
- 75° ejemplo: *Liszt: Los cipreses de la Villa D’Este 1 “Años de peregrinaje” Tercer año*
- 76° ejemplo: *Liszt: Primer vals olvidado*
- 77° ejemplo: *Liszt: Sobre una lectura Dante – Fantasía casi Sonata*
- 78° ejemplo: *Liszt: Sinfonía Faust*
- 79° ejemplo: *Liszt: Marcha fúnebre “Años de peregrinaje” Tercer año*
- 80° ejemplo: *Liszt: Los cipreses de la Villa d’Este 2 “Años de peregrinaje” Tercer año*
- 81° ejemplo: *Liszt: Csárdás macabre*
- 82° ejemplo: *Liszt: Primer vals olvidado*
- 83° ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 84° ejemplo: *Schumann: Im wunderschönen Monat Mai ”Dichterliebe” op. 48 n° 1*
- 85° ejemplo: *Wagner: Tristán e Isolda (reducción al piano)*
- 86° Ejemplo: *Wagner: La valkyria (reducción al piano)*
- 87° ejemplo: *Wagner: Tristán e Isolda (reducción)*
- 88° ejemplo: *Beethoven: Cuarteto de cuerda en mib mayor, op.127, 4° movimiento*

- 89° ejemplo: *Liszt: Primer vals olvidado*
- 90° ejemplo: *Liszt: Primer vals olvidado*
- 91° ejemplo: *Liszt: Los cipreses de la Villa d'Este 2 "Años de peregrinaje" Tercer año*
- 92° ejemplo: *Fauré: Barcarola op. 44 n° 4*
- 93° ejemplo: *Palestrina: Com' in più negre*
- 94° ejemplo: *Bach: O Herre Gott, dein gottlichs Wort (Coral)*
- 95° ejemplo: *Beethoven: Sonata "Hammerklavier" op.106 n° 2, 4° movimiento*
- 96° ejemplo: *Beethoven: Cuarteto en fa mayor, op.18 n° 1, 4° movimiento*
- 97° ejemplo: *Schubert: Sinfonía n° 6, 4° movimiento (reducción al piano)*
- 98° ejemplo: *Beethoven: Cuarteto en fa mayor, op.18 n° 1, 4° movimiento*
- 99° ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 100° ejemplo: *Liszt: El valle de Obermann "Años de peregrinaje" Primer año - Suiza*
- 101° ejemplo: *Chopin: Mazurka en la menor, op.7 n° 2*
- 102° ejemplo: *Chopin: Mazurka en la menor, op. 17 n° 4*
- 103° ejemplo: *Liszt: Angelus! "Años de peregrinaje" Tercer año*
- 104° ejemplo: *Liszt: Primer vals olvidado*
- 105° ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 106° ejemplo: *Chopin: Balada en fa mayor op. 38.*
- 107° ejemplo: *Grieg: Dichterlos*
- 108° ejemplo: *Wagner: Tristán e Isolda*
- 109° ejemplo: *Liszt: Ossa arida*
- 110° ejemplo: *Liszt: Las campanas de Ginebra "Años de peregrinaje" Primer año - Suiza*
- 111° ejemplo: *Schumann: Fantasía en do mayor, op.17, 3° movimiento*
- 112° ejemplo: *Liszt: Las campanas de Ginebra "Años de peregrinaje" Primer año - Suiza*
- 113° ejemplo: *Schubert: Ungeduld (Impaciencia) "Die schöne Müllerin" D.795*
- 114° ejemplo: *Schubert: Der Wegweiser (La señal caminero) "Die Winterreise" op.89*
- 115° ejemplo: *Liszt: Concierto para piano en la mayor (reducción al piano)*
- 116° ejemplo: *Schubert: Sinfonía n° 4, 4° movimiento (reducción al piano)*
- 117° ejemplo: *Chopin: Mazurka en sol mayor, op. 50 n° 1*
- 118° ejemplo: *Bizet: Carmen, 2° acto (reducción al piano)*

- 119º ejemplo: *Verdi: Falstaff (reducción al piano)*
- 120º ejemplo: *Schubert: Der Wegweiser (La señal del camino) Die Winterreise op.89*
- 121º ejemplo: *Schubert: Der Doppelgänger (El doble) “Schwanengesang” D.957*
- 122º ejemplo: *Richard Strauss: Primavera “Cuatro últimas canciones” (reducción al piano)*
- 123º ejemplo: *Wagner: Siegfried, motivo “Tarnhelm” (reducción al piano)*
- 124º ejemplo: *Liszt: El valle de Obermann “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza*
- 125º ejemplo: *Albéniz: Aragón “Suite española” op.47*
- 126º ejemplo: *Schubert: Ihr Bild (Su retrato) “Schwanengesang” D.957*
- 127º ejemplo: *Liszt: El valle de Obermann “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza*
- 128º ejemplo: *Beethoven: Cuarteto en fa mayor, op.18 n° 1, 1º movimiento*
- 129º ejemplo: *Chopin: Mazurka en la menor, n° 51*
- 130º ejemplo: *Albéniz: Cádiz “Suite española” op.47*
- 131º ejemplo: *Fauré: Barcarola op. 44 n°4*
- 132º ejemplo: *Schubert: Kriegers Ahnung (Ánimo del guerrero) “Schwanengesang” D. 957*
- 133º ejemplo: *Liszt: La capilla de Guillermo Tell “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza*
- 134º ejemplo: *Liszt: Los cipreses de la Villa d’Este 2 “Años de peregrinaje” Tercer año*
- 135º ejemplo: *Schubert: Der Atlas “Schwanensesang” D. 957*
- 136º ejemplo: *Beethoven: Cuarteto en fa mayor, op.18 n° 1, 1º movimiento*
- 137º ejemplo: *Albéniz: Granada “Suite española” op.47*
- 138º ejemplo: *Albéniz: Aragon “Suite española” op.47*
- 139º ejemplo: *Liszt: Il penseroso “Años de peregrinaje” Segundo año - Italia*
- 140º ejemplo: *La capilla de Guillermo Tell “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza*
- 141º ejemplo: *Liszt: El valle de Obermann “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza*
- 142º ejemplo: *Liszt: Los cipreses de la Villa d’Este 2 “Años de peregrinaje” Tercer año*
- 143º ejemplo: *Liszt: Concierto para piano en la mayor (reducción al piano)*
- 144º ejemplo: *Liszt: Sonata para piano en si menor*
- 145º ejemplo: *Wagner: La valkyria “Sueño mágico”*
- 146º ejemplo: *Schubert: In der Ferne (Lejos) “Schwanengesang” D. 957*
- 147º ejemplo: *Chopin: Nocturne en sol menor, op.15 n° 3*
- 148º ejemplo: *Liszt: Angelus! “Años de peregrinaje” Tercer año*

- 149º ejemplo: *Schubert: Gretchen am Spinnrade (Margarita en la rueca) op.2 D. 118*
- 150º ejemplo: *Schubert: Kriegers Ahnung "Schwanengesang" D. 957*
- 151º ejemplo: *Schubert: Der Wegweiser "Winterreise" D. 911*
- 152º ejemplo: *Schubert: Die Post (El correo) "Winterreise" D. 911*
- 153º ejemplo: *Liszt: Goethe Festmarsch (Marcha célebre para Goethe)*
- 154º ejemplo: *Schubert: Ungeduld (Impaciencia) "Die schöne Müllerin" D.795*
- 155º ejemplo: *Liszt: Las campanas de Ginebra "Años de peregrinaje" Primer año - Suiza*
- 156º ejemplo: *Liszt: La capilla de Guillermo Tell "Años de peregrinaje" Primer año - Suiza*
- 157º ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 158º ejemplo: *Chopin: Mazurka en si mayor, op.56 n° 1*
- 159º ejemplo: *Chopin: Mazurka op. en sol menor, 67 n° 2*
- 160º ejemplo: *Chopin: Mazurkas*
- a) *op. 68. N° 3 en fa mayor*
- b) *op. 41. n° 1 en do# menor*
- c) *op.6. n° 2 en do# menor*
- 161º ejemplo: *Liszt: Primer vals olvidado*
- 162º ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 163º ejemplo: *Albéniz: Malagueña*
- 164º ejemplo: *R. Strauss: Septiembre "Cuatro últimas canciones" (reducción)*
- 165º ejemplo: *Turina: Sacromonte "Cinco danzas gitanas" op.5. n° 5*
- 166º ejemplo: *Albéniz: Sevilla "Suite española" op.47*
- 167º ejemplo: *Kodály: Variaciones sobre una canción popular húngara "Felszállott a páva" ("Voló el pavo") (reducción al piano)*
- 168º ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 169º ejemplo: *Weiner: Canción popular húngara*
- 170º ejemplo: *Wagner: Tristán e Isolda (reducción al piano)*
- 171º ejemplo: *Verdi: Falstaff (reducción al piano)*
- 172º ejemplo: *Liszt: Ce qu'on entend sur la montagne (reducción al piano)*
- 173º ejemplo: *Liszt: Il penseroso "Años de peregrinaje" Segundo año - Italia*
- 174º ejemplo: *Wagner: Parsifal (reducción al piano)*
- 175º ejemplo: *Wagner: El oro del Rin (reducción al piano)*

- 176º ejemplo: *Kodály: Tricinia n°16*
- 177º ejemplo: *Kodály: Tricinas n° 18 y 14 (Inicio)*
- 178º ejemplo: *Schubert: Frühlingstraum (Sueño de primavera) “Die Winterreise” D. 911*
- 179º ejemplo: *Kodály: Laudes organi*
- 180º ejemplo: *Schubert: Schäfers Klagelied (Lamento del pastor) D. 121*
- 181º ejemplo: *Schubert: Auf dem Flusse (A la vera del río) “Die Winterreise” D. 911*
- 182º ejemplo: *Schubert: Der Wegweiser (Señal caminero) “Die Winterreise” D. 911*
- 183º ejemplo: *Chopin: Mazurka en la menor, op.7 n° 2*
- 184º ejemplo: *Schubert: Sei mir gegrüsst D. 741*
- 185º ejemplo: *Albéniz: Castilla “Suite española” op. 470*
- 186º ejemplo: *Wagner: El oro del Rin “Leitmotiv del anillo” (reducción)*
- 187º ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 188º ejemplo: *Schubert: Wohin? (¿A dónde?) “Die schöne Müllerin” D.795*
- 189º ejemplo: *Liszt: Sonata en si menor*
- 190º ejemplo: *Liszt: La capilla de Guillermo Tell “Años de peregrinaje” Primer año - Suiza*
- 191º ejemplo: *Weber: Euryanthe op. 81 (reducción al piano)*
- 192º ejemplo: *Richard Strauss: Septiembre “Cuatro últimas canciones”*
- 193º ejemplo: *Wagner: Tristán e Isolda 3º Acto (reducción)*
- 194º ejemplo: *Liszt: Los cipreses de la Villa d’Este 2 “Años de peregrinaje” Tercer año*

13. FUENTES

13.1. Bibliografía

- Abraham, G. (1986). *Historia universal de la música*. Madrid: Taurus.
- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral.
- Abrams, M. H. (1992). *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor.
- Acosta Contreras, M. (1998). *Creatividad, motivación y rendimiento académico*. Granada: Aljibe
- Addison, J. (1991). Los placeres de la imaginación y otros ensayos. Madrid: Antonio Machado.
- Adorno, T. W. (1960). *Mahler. Eine Musikalische Physiognomik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Traducción (1987): *Mahler. Una fisiognómica musical*. Barcelona: Ediciones Península.
- Adorno, T. W. (1963). *Dissonanzen*. Göttingen: Vandenhoeck y Ruprecht. Traducción (2003): *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Ediciones Akal.
- Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Traducción (2004): *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Adorno, T.W. (1999). Sobre el problema del análisis musical. En *Revista Quodlibet* n° 13, 106-120
- Adorno, T. W. (2000): “Clasicismo, Romanticismo, Nueva Música”. En *Revista Quodlibet*, n°17, 70-86
- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la música*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004a). *Beethoven*. Madrid: Ediciones Akal.
- Adorno, T. W. (2004b). *Escritos musicales I-VI*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008): *Monografías musicales*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2014). *Escritos musicales I-III, VI*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2015). *Escritos musicales V*. Madrid: Akal.
- Aldwell, E. y Schachter, C. (2003). *Harmony and Voice Leading* (3 ed.), Australia, United States: Thomson/Schirmer.
- Agudiez, E. (2001). Beethoven y Goethe en 1812. Un intento de recorrer algunos caminos no habituales en la biografía de Ludwig van Beethoven. En *Revista Quodlibet*, n° 20, 29-43

- Allen, G. (2001). *Physiological Aesthetics*. London: Adegí Graphics LLC.
- Álvarez Villar, A. (1974). *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- American Psychological Association. (2010). *Publication manual of the American Psychological Association*. (6ª Ed). Washington, DC: Autor.
- Amestoy de Sánchez, M. (1991). *Creatividad*. México: Trillas.
- Amon, R. (2005). *Lexicon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analyseschiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*. Wien/München: Doblinger.
- Ardila, A. (1980). *Psicología de la percepción*. México: Trillas
- Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo*. Barcelona: Acantilado.
- Argullol, R. (2008). La razón romántica. El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo. Barcelona: Acantilado.
- Arnaldo, J. (1989). *El movimiento romántico*. Madrid: Historia 16.
- Arnheim, R. (1980). *Arte y entropía*. Madrid: Alianza.
- Arnheim, R. (1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aullón de Haro, P. (2006). *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum.
- Avena, A. (2009). *Teoría y armonía 1ª parte, con ejercicios de lectura y de ear training*. Madrid: Nueva Carish España.
- Aviñoa, X. (1985). *Ludwig van Beethoven*. Barcelona: Daimon.
- Bailey, R. (1977). The structure of the *Ring* and its Evolution. En *19th –Century Music I*, 59-61
- Baldensperger, F. (1925). *Sensibilité musicale et romantisme*. Paris: Les Presses Françaises.
- Ballester, M. (1990). *El espíritu romántico*. Barcelona: Anthropos.
- Bárdos, L. (1969). Liszt Ferenc „népi” hangsorai. En *Harminc írás 1929-1969*. Budapest Hungría: Zeneműkiadó Vállalat.
- Bárdos, L. (1976). *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Budapest Hungría: Akadémiai Kiadó.
- Barjau, E. (1997). Thomas Mann (Hans Castorp) comenta un Lied de Schubert. En *Revista Quodlibet*, nº 8. 3-12
- Barraud, H. (1995). *Hector Berlioz*. Madrid: Alianza Editorial.

- Barrio, A. (1986). *Tratado de armonía. Teoría y práctica*. Madrid: Musicinco,
- Barron, F. (1976). *Personalidad creadora y proceso creativo*. Madrid: Marova.
- Bass, R. (1999). De Gretchen a Tristán: el papel cambiante de las progresiones armónicas en el siglo XIX. En *Revista Quodlibet*, n° 15, 17-45
- Basso, G. (2006): Percepción auditiva. *Colección Música y Ciencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Baudelaire; C. (1954). *El arte romántico*. Buenos aires: Shapire.
- Baudelaire, C. (1972). *Selected Writings on Art and Artists*. London: Harmondsworth Penguin.
- Bauer, H.J. (1978). *Wagners Parsifal. Kriterien der Kompositionstechnik*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzsbichler.
- Baumgarten, A. G. (1986). *Aesthetica*. Hildesheim, Zurich, New York: Georg Alms Verlag.
- Bayer, R. (1965). Wolf y Baumgarten. En *Historia de la estética. La estética alemana en el siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura económica.
- Beach, D. (1974). The Origins of Harmonic Analysis. *Journal of Music Theory*, n° 18, 274-306
- Becking, G. (1928). *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*. Augsburg: Filser.
- Béguin, A. (1993). *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- “Belleza y verdad. Sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo”. (1999) Barcelona: Alba Editorial.
- Benedetto, R. di. (1982). *Historia de la música 8. El siglo XIX*. Madrid: Turner.
- Benjamin, W. (1988). *El concepto de crítica del arte en el romanticismo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Berger, K. (2004). La Balada op. 23 de Chopin y la revolución de los intelectuales. En *Revista Quodlibet*, n° 29, 145-159
- Bergson, H. (2004). *Duración y simultaneidad: (a propósito de la teoría de Einstein)*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Berkman, R. I. (2000). *Find it fast : how to uncover expert information on any subject*. New York: Harper Perennial.
- Berlin, I. (2015). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.

- Berlioz, H. (1985). *Memorias*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Berlyne, D.E. (1971). *Aesthetics and psychobiology (The Century psychology series)*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Berlyne, D.E. (1974). *Studies in the new experimental aesthetics: steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*. Washington: Hemisphere.
- Bermbach, U. (2004). *Der Wahn des Gesamtkunstwerk. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Stuttgart, Weimar: Breitkopf & Härtel.
- Bernbaum, E. (1933). *Anthology of Romanticism: Guide through the romantic movement*. Edinburgh: T. Nelson and Sons.
- Best, J W. (1982). *Cómo investigar en educación*. Madrid: Morata.
- Bianquis, G. (1984). *La vida cotidiana en la Alemania romántica, 1795-1830*. Barcelona: Argos Vergara.
- Bidelux, R. y Jeffries, I. (1998). *A History of Eastern Europe: Crisis and Change*. Kentucky USA: Routledge.
- Birkhoff, G.D. (1933). *Aesthetic Measure*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Blanes Arques, L. (2004). *Armonía tonal 1º. Teoría y práctica. El acorde de tres sonidos*. Madrid: Real Musical.
- Blanes Arques, L. (2004). *Armonía tonal 2º. Teoría y práctica. Los acordes de cuatro y cinco sonidos*. Madrid: Real Musical.
- Blanes Arques, L. (2004). *Armonía tonal 3º. Teoría y práctica. Las notas de adorno*. Madrid: Real Musical.
- Blanes Arques, L. (2004). *Armonía tonal 4º. Teoría y práctica. Los acordes alterados y el acompañamiento de la melodía*. Madrid: Real Musical.
- Blayney Brown, D. (2001). *Romanticism*. London: Phaidon.
- Blaze de Bury, H. (1856). *Musiciens Contemporains*. Paris: Michel Levy.
- Bloch, E. (1985). *Neuzeitliche Philosophier II. Deutscher Idealismus. Die Philosophie des 19. Jahrhunderts, Vol. 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bloom, H. (1970). *The internalization of Quest-Romance. Romanticism and Consciousness*. New York: Norton.
- Blume, F. (1979). *Classic and Romantic Music*. London: Faber & Faber.

- Boetticher, W. (1941). *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk*. Berlin: B. Hahnefeld.
- Boetticher, W. (1983). *Einführung in die musikalische Romantik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Bohring, E.G. (1978). *Historia de la Psicología Experimental*. México D.F.: Trillas.
- Bollacher, M. (1983). *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bonastre, E. (1977). *Música y parámetros de especulación*. Madrid: Alpuerto.
- Bonet, N. y Boulanger, N. (2001). *Principios fundamentales de armonía*. Barcelona: Dinsic.
- Borchmeyer, D. (1982). *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung - Wirkung*. Stuttgart: Reclam.
- Botstein, L. (2003). La estética de la asimilación y la afirmación: reconstrucción de la trayectoria de Felix Mendelssohn. En *Revista Quodlibet*, n° 26, 70-105
- Bowra, C. M. (1972). *La Imaginación romántica*. Madrid: Taurus.
- Braccini, R. (1994). *Vocabulario Internacional de Términos Musicales*. Madrid: EMEC.
- Brion, M. (1973a). *Novalis, Hoffmann, Jean Paul. La alemania romántica II*. Barcelona: Barral Editores.
- Brion, M. (1973b). *W.H. Wackenroder*. Paris, Albin Michel.
- “Brockhaus - Riemann Musiklexikon”. (1995). Mainz: Schott.
- Brown, C. (2009). El tiempo en la música clásica y romántica. En *Revista Quodlibet*, n° 43, 17-51
- Brown, M. (1991). *Preromanticism*. Standford: Standford University Press.
- Budday, W. (2002). *Harmonielehre Wiener Klassik: Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*. Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.
- Bücken, E. (1937). Romantik und Realismus. En *Festschrift für Arnold Schering*. New York: Olms.
- Burke, E. (1989). *Reflecciones sobre la revolución francesa*. Edición, introducción y traducción de Esteban Pujals. Madrid: Rialp.

- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza.
- Burkholder, J.P. (1997). Brahms y la música del siglo XX. En *Revista Quodlibet*, n° 9, 72-87
- Burkholder, J.P., Grout, D.J. y Palisca, C.V. (2014). *A History of Western Music*. 9ª ed. New York: Norton.
- Bussler, L. (1883). *Musikalische Formenlehre*. New York: Cornell.
- Butterworth, A. (1999). *Harmony in Practice*. London: ABRSM Publishing.
- Calabrere, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Calvo-Manzano Ruíz, A. (2002). *Acústica físico-musical*. Madrid: Real Musical.
- Campo, C. del, García de la Parra, B., y Pérez Casas, B. (1990). *Tratado de Armonía 1*. Madrid: Sociedad Didáctico Musical.
- Carreras, P. (1998). De Fechner a Berlyne. 100 años de estética experimental. En *Revista de Historia de la Psicología*, Vol. 19, n° 2-3.
- Carter, E.C. (2002). *Harmony book*. New York: Carl Fischer Inc.
- Casablancas, B. (1995). Las tonalidades y su significado. Una aproximación. En *Revista Quodlibet*, n° 2. 3-18
- Casablancas, B. (1997). Quietud y trance. En torno a la última obra para piano de Schubert. En *Revista Quodlibet*, n° 7, 84-93
- Casares, E. (Ed.), 1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Casini, c. (1987). *Historia de la música 9, siglo XIX*. Madrid: Turner.
- Castro Tejerina, J. y Sánchez Moreno, I. (2010). Wundt y la música: argumentos genealógicos para repensar la Psicología de la Música. En *Epistemos Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música Volumen 1 número especial Mayo*.
- Cattoi, B. (1985). *Apuntes de Acústica y escalas exóticas*. Buenos Aires, Ricordi.
- Chantavoine, J. (2013). *Beethoven*. Charleston USA: Nabu Press.
- Chantavoine, J. (2014). *Pages romantiques*. Charleston USA: Nabu Press.

- Chantavoine, J. y Gaudefroy-Demombynes, J. (1958). *La era romántica. El romanticismo en la música europea*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.
- Chatelet, E. (1972). *Hegel según Hegel*. Barcelona: ediciones de Bolsillo, Laia.
- Ciseri, I. (2004). *El Romanticismo. El nacimiento de una nueva sensibilidad*. Toledo: Electa.
- Clark, S. (2011). *Analysing Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- “Classic and Romantic German Aesthetics”. (1993). Bernstein, J. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Clay, J. (1981). *Romanticism*. New York: Vendom Press.
- Cohen, J. (1983). Sensación y Percepción auditiva y de los sentidos menores. *Temas de Psicología II*. México D.F.: Trillas.
- Cohn, R. (2012). *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*. New York: Oxford University Press.
- Conde, T. del. (2006). *Freud y la Psicología del arte*. Barcelona: Debolsillo.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller.
- Cook, N. (1999a). ¿Qué nos dice el análisis musical? En *Revista Quodlibet n° 13*, 54-70
- Cook, N. (1999b). El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer. En *Revista Quodlibet, n° 13*, 90-105
- Cormac, J. (2013). *Liszt as Kapellmeister: the development of the symphonic poems on the Weimar stage*. University of Birmingham. (Tesis doctoral inédita).
- “Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt”. (1943). Paris: Gallimard.
- Costa Císcar, J. (2013). *Manual práctico de armonía funcional. Primera y segunda parte*. Valencia: Piles.
- Courthion, P. (1961). *Romanticism*. Cleveland: World Publishing Company.
- Croce, B. (1997). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Málaga: Agora.
- Dahlhaus, C. (1967). *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Kassel: Bosse.
- Dahlhaus, C. (1971). *Richard Wagners Musikdramen*. Velber: Friedrich Verlag.
- Dahlhaus, C. (1974). *Zwischen Romantik und Moderne*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzbichler.

- Dahlhaus, C. (1981). *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Dahlhaus, C. (1988). *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber Alemania: Laaber Verlag.
- Dahlhaus, C. (1993). *Tonalité harmonique. Etude des origines*. Bruxelles: Mardaga.
- Dahlhaus, C. (1997). Romanticismo y Biedermeier. Características histórico-musicales del período de la restauración. En *Revista Quodlibet*, n° 9, 3-23
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal Ediciones.
- Daverio, J. (2002). *Im Legendton* de Schumann y el concepto de «Arabesco» de Friedrich Schlegel. En *Revista Quodlibet* n° 22, 128-147
- Day, R. H. (1973). *Psicología de la Percepción Humana*. México D.F.: Limusa-Wiley.
- Desportes, Y. (2000). *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Madrid: Piramide.
- Deathridge, J. y Dahlhaus, C. *Wagner*. Barcelona: Muchnik.
- Deutsch, D. (1992). Paradojas de la tonalidad musical. En *Revista Investigación y Ciencia*, n° 193, 60-65
- “Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik”. (1949-1951). Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Díaz Lobatón, V. (2011). *La armonía en el flamenco. Volumen I Por bulerías*. s.l. Ediciones QVE.
- “Diccionario Harward de Música”. (1987). Randel, D.M. (ed.) Madrid: Alianza.
- Diderot, D. (1984). *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*. (Traducción: Calvo Serraller, F.) Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.
- Dimbwadyo, M. (2002). *Vade Mecum de la Armonía*. Madrid. Música Mundana.
- Dinslage, P. (1987). *Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzbichler.
- Dittrich, M.A. (1991). *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Lieder*. Hamburg: Karl Dieter Wagner Verlag.
- Dobák, P. (2009). *A romantikus zene története*. Budapest Hungría: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Domínguez Perela, E. (1993). *Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte*. Madrid: Complutense.

- Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Doué, J. (2005). *Étude technique et stylistique de l'harmonie*. Paris: Gérard Billaudot Editeur.
- Droz, J. (1988). *Europa: restauración y revolución, 1815-1848*. Madrid: Siglo XXI.
- Dunsby, J. (1997). La obra múltiple en Brahms: las Fantasías op.116. En *Revista Quodlibet*, nº 9, 97-119
- Eco, U. (1991). *Cómo se hace una tesis. Técnicas de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Eco, U. (2004). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A.
- Eggebrecht, H.H. (1972). *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Eggebrecht, H.H. (1997). *Die Musik und das Schöne*. Durham USA: Piper.
- Eggebrecht, H.H. y Riethmüller, A. (2012). *Handwörterbuch des musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Einstein, A. (1986). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Eisenman, S.F. y Crow, T.E. (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Eisler, H. (1973). *Musik und Poetik (Schriften 1924-1948)*. Leipzig: Breitkopf & Hartel.
- Ehrlich, H. (1882). *Die Musik-Aesthetic in ihrer Entwicklung. Von Kant bis auf die Gegenwart*. Leipzig: FEC Lenckart Verlag
- Ellis, K. (1995). *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette Musicale de Paris 1834 – 1880*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, K. (2008). Liszt: El artista romántico. En *Revista Quodlibet*, nº 40, 56-72
- Ellis, M. R. (2010). *A Chord in Time: The Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*. Farnham - Burlington: Ashgate Publishing.
- Erpf, H. (1969). *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Escamilla González, G. (1998). *Manual de metodología y técnicas de investigación*. México: UNAM; Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- España, J. (1996). Estética musical del Romanticismo. En *Anuario Filosófico Vol. XXIX/I*.

- Estebaranz García, A. (2000). *Didáctica e innovación curricular. Proyecto docente e investigador de Cátedra de Didáctica y Organización Escolar*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- “E. T. A. Hoffmann’s gesammelte Schriften”. Berlin: Reimer. (Book 1871–1873)
- “E.T.A. Hoffmann’s Musical Writings”. Ed. Charlton, D. (1989) Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Etxeberria, C. y Garisoain, J. (2008). *Apuntes de Armonía. Primera y Segunda parte*. Berriozar (Navarra): Cénlit.
- Farnsworth, P.R. (1958) *La psicología social de la música*. Nueva York: Dryden Press.
- Fechner, G.T. (2011). *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: Tredition Classics.
- Fétis, F.J. (1840). *Esquisse de l’histoire de l’harmonie*. Paris: Bourgooneet Martinet.
- Fétis, F.J. (1844). *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie*. Paris: M. Schlesinger.
- Finlow, S. (2000). Los veintisiete estudios de Chopin y sus antecedentes. En *Revista Quodlibet*, n°16, 15-48
- Fischer-Dieskau, D. (1971). *Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden, Wesen, Wirkung*. Wiesbaden: Brockhaus.
- Fischer-Dieskau, D. (1977). *Schubert’s Songs: A Biographical Study*. New York: Alfred A. Knopf.
- Fischer-Dieskau, D. (1981). *Robert Schumann: Words and Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Fischer-Dieskau, D. (1982). *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*. Madrid: Altalena Editores.
- Fischer-Dieskau, D. (1990). *Hablan los sonidos suenan las palabras*. Madrid: Turner.
- Fischer-Dieskau, D. (1996). Un ensayo sobre el Lied con piano en lengua alemana. En *Revista Quodlibet* n° 6, 26-46
- Floros, C. (2007). «Todos los hombres serán hermanos». Mensajes humanitarios en la música”. En *Revista Quodlibet*, n° 39, 3-8
- Fontane, T. (2008). *Berliner Märztage 1848*. Bad Langensalza: Edition Rockstuhl.
- Forchert, A. (1997). La desintegración de las categorías formales tradicionales en música alrededor de 1900. Problemas de organización formal en Mahler y Strauss”. En *Revista Quodlibet*, n° 9, 24-37

- Forner, J. y Wilbrandt, J. (2003). *Contrapunto creativo*. Barcelona: Idea Books.
- Förster, E.A. (1805). *Einleitung zum General-Bass*. Wien: Artaria.
- Frances, R. (1985). *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Akal.
- Frank, O. (1994). *Schubert dalok. A romantikus zene műhelytitkai*. Budapest Hungría: Akkord.
- Frank, O. (1999). *Chopin Mazurkák, Prelüdek.... A romantikus zene műhelytitkai*. Budapest: Akkord.
- Frank, O. (2004). *Liszt Ferenc Années de Pèlerinage. A romantikus zene műhelytitkai*. Budapest Hungría: Akkord.
- Frega, A.L. y Vaughan, M.M. (1980). *Creatividad Musical. Fundamentos y estrategias para su desarrollo*. Buenos Aires: Casa de América.
- Frega, A.L. y Díaz, M. (1998). *La creatividad como transversalidad al proceso de educación musical*. Salamanca: Arte y proceso.
- Fridmann, R. (1988). *El nacimiento de la inteligencia musical*. Buenos Aires: Guadalupe.
- Friedrich, C. D. (2014). Declaraciones en la visita a una exposición. En *Novalis, Schiller, F. y otros: Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos. pp. 94-98
- Fries, O. (1932). *Richard Wagner und die deutsche Romantik*. Zürich: Atlantis.
- Frisch, W. (2007). «Echt symphonisch». Acerca del contexto histórico de las sinfonías de Brahms. En *Revista Quodlibet*, n° 39, 9-28
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gabis, C. (2006). *Armonía funcional*. Buenos Aires, Ricordi.
- Gadamer, H.G. (1991a). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós
- Gadamer, H.G. (1991b). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gál, H. (1963a). *Johannes Brahms. Werk und Persönlichkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Gál, H. (1963b). *Richard Wagner. Versuch einer Würdigung*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Gál, H. (1970). *Franz Schubert oder die Melodie*. Frankfurt a.M.: Fischer. Hungarian edition: (1973). *Schubert*. Budapest Hungría: Zeneműkiadó Vállalat.
- Gál, H. (1975). *Drei Meister - drei Welten. Brahms, Wagner, Verdi*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

- Gál, H. (1979a). *Brahms: Briefe*. Ed. by Hans Gál. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Gál, H. (1979b). *Schumann Orchestral Music*. London: BBC.
- Gál, H. (1982). *Giuseppi Verdi und die Oper*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- García Calero, P. (2005). *Innovación y creatividad en la enseñanza musical*. Barcelona: Octaedro.
- García Calero, P. (2006). *La música del color y el color del sonido: literatura*. Málaga: Ediciones Maestro.
- Gardner, W. (1993). *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gardner, W. (1998). *Mentes creativas*. Buenos Aires: Paidós.
- Gardner, H. (2001). *La inteligencia reformulada. Las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Buenos Aires. Paidós.
- Garrobe, J. (2003). *Armonía básica. El por qué de los acordes*. Madrid: Nueva Carish España.
- Gatty, A. (1840). *Enzyklopädie der gesamten Musik-Wissenschaft*. Hamburg: Itzehoe.
- Gatty, A. (1991). *Enzyklopädie der gesamten Musik-Wissenschaft*. Hamburg: Itzehoe.
- Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Akal.
- Gauthier, A. (1985). *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gautier, T. (1927). *Histoire du Romantisme*. Paris: Charpentier.
- Gavilán Domínguez, E. (2013). *Entre la historia y el mito: El tiempo en Wagner*. Madrid: Akal.
- Gaya Nuño, J.A. (1966). *Ars Hispaniae. Arte del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Plus-Ultra.
- Geiringer, K. (1984). *Brahms. Su vida y su obra*. Madrid: Altalena.
- Georgiades, T. (1967). *Schubert. Musik und Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht.
- Gertler, W. (1931). *Robert Schumann in seinem frühen Klavierwerken*. Leipzig: Peters.
- Gervilla Castillo, A y colaboradores. (2003). *Creatividad aplicada; una apuesta de futuro*. Madrid: Dykinson S.L.
- Giesl, P. (2001). Von Stimmführungsvorgängen zum Kleinterzzirkeln. Eine Deutung der Teufelsmühle durch die Clausellehre. En *Die Musikforschung* n° 54, 378-399

- Givone, S. (1990). *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos.
- Godwin, W. (1793.) *An Enquiry Concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness*, vol. 1. London: G.G.J. and J. Robinson.
- Goehr, L. (2008). *Elective Affinities; Musical Essays en the History of Aesthetic Theory*. New York: Columbia University Press.
- Goethe, J.W. (1999). *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis.
- Goethe, J.W. (2009). *La teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.
- Goetschius, P. (1882). *The Material Used in Musical Composition*. New York: G. Schirmer.
- Goldstein, E.B. (2011). *Sensación y Percepción*. México: Cengage learning.
- Goloman. R. F. (1965). *Harmony in Western Music*. New York: Norton.
- Gombrich, E.H. (1997). *La historia del arte*. Madrid: Editorial Debate.
- Gombrich, E.H. (2000). *Norma y forma*. Madrid: Editorial Debate.
- Gombrich, E.H. (2003). *Arte e ilusión*. Madrid: Editorial Debate.
- Gombrich, E.H. (2004). *El sentido del orden*. Madrid: Editorial Debate.
- Gómez-Morán, M. (2005). La cuestión del programa en la Sonata en si menor de Franz Liszt. En *Revista Quodlibet*, n° 24, 59-71
- Gómez-Morán, M. (2008). El símbolo en las misas de Liszt. En *Revista Quodlibet*, n° 40. 152-167
- González Compeán, F.J. (2011). *Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. (Tesis de maestría inédita). Universitat Politècnica de València: Guanajuato, México.
- González Jiménez, C. (2002). Visconti, la Callas y la Scala. El Renacimiento de la Ópera Como Espectáculo Cultural. En *Diferencias*, 4-8
- González Jiménez, C. (2012). *Mariano Pérez Gutiérrez en el Conservatorio de Sevilla. Trayectoria profesional y legado pedagógico*. Madrid: Musicalis.
- González Moreno, B. (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Grabócz, M. (1986). *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Influence de programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest Hungría: MTA Zenetudományi Intézet.
- Grabócz, M. (1987). La Sonate en *si mineur* de Liszt: une stratégie narrative complexe. En *Revue Analyse musicale*, n° 3.
- Gras Balaguer, M. (1988). *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.
- Gray, C. (1979). *The History of Music*. Santa Barbara California: Greenwood Press.
- Gregor-Dellin, M. (1983). *Richard Wagner*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grenville, J.A.S. (1991). *La Europa remodelada 1848-1878*. Sexta edición. Madrid: Siglo XXI.
- Grout, J. y Palisca, C.V. (2001). *Historia de la música occidental 2*. Tercera edición. Madrid: Alianza Editorial.
- Grove, G. (1982). *Beethoven y las 9 sinfonías*. Madrid: Altalena.
- Guallar Caballé, J. (1997). *Introducción a la armonía*. Barcelona: Dinsic.
- Guilford, J. (1978). *Creatividad y educación*. Buenos Aires: Paidós.
- Gutiérrez Cordero, R. (1994). Curiosidades de la Prensa Sevillana. Visita de Giuseppe Verdi a Andalucía. En *Espacio y tiempo Vol. 8*, 205-210
- Gutiérrez Cordero, R. (1995). La Temporada de Ópera Sevillana de 1875. En *Espacio y tiempo Vol. 9*, 51-90
- Gutiérrez Cordero, R. (1995). La Ópera en la Sevilla del XIX. En *Diferencias Vol. 1, n° 1*. 29-38
- Gutiérrez Cordero, R. (2001). La Formación Artística del Profesorado. Una Metodología Integradora. En *Reu: Revista de Enseñanza Universitaria Vol. Extraordinaria*, 153-158
- Gutiérrez Cordero, R. (2002a). La Interdisciplinariedad de la Música en las Enseñanzas Artísticas. Comunicación en congreso. Jornadas de Investigación en Educación Musical. Ceuta. En *Actas de II Jornadas de Investigación en Educación Musical*, 341-352
- Gutiérrez Cordero, R. (2002b). Turina y su Marcha Fúnebre a Nuestro Padre Jesús de la Pasión. En *Diferencias n° 15*, 4-6
- Gutiérrez Cordero, R. (2008). *La Música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

- Haba, A. (1984). *Nuevo Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- Hamann, J.G. (1949 – 1957). *Sämtliche Werke*. Ed. Joseph Nadler, Viena: Herder.
- Hamann, J.G. (1993). *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Hand, F. (1837). *Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- Hanslick, E. (1989). *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hanslick, E. (1870). *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens, nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz*. Wien: W. Braumüller.
- Hanslick, E. (1886). *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885. Kritiken*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.
- Hanslick, E. (1971). *Aus dem Opernleben der Gegenwart : neue Kritiken und Studien*. Farnborough UK: Gregg.
- Harrison, D. (1994). *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hartmann, N. (1960). *La filosofía del idealismo alemán, Vol I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington e Indianapolis: Indianapolis University Press.
- Hatten, R. (2007). Un estudio argumentado para la interpretación: el tercer movimiento de la Sonata op.106 (“Hammerklavier”) de Beethoven. En *Revista Quodlibet* n° 39, 29-47
- Hausegger, E. von. (1885). *Die Musik als Ausdruck*. Wien: Carl Konegen Verlag.
- Hauser, A. (1977). *Sociología del arte. Tomo 3: Dialéctica de lo estético*. Barcelona: Guadarrama, Punto Omega.
- Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y del arte. Tomo 3*. Barcelona: Guadarrama, Punto Omega.
- Hauser, A. (1982). *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Guadarrama Ediciones.
- Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor.
- Hazard, P. (1998). *El pensamiento europeo del siglo XVIII*. Versión española de Julián Marías. Madrid: Alianza.

- Hegel, G.W.F. (1908a). *Estética volumen I*. traducción por Ch. Bénard, 2a ed., Madrid: Daniel Jorro.
- Hegel, G.W.F. (1908b). *Lecciones de estética. Vol. I*. Barcelona: Edicions 62.
- Hegel, G.W.F. (1990). *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*. Madrid: Tecnos.
- Hegel, G.W.F. (2006a). *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pre-Textos.
- Hegel, G.W.F. (2006b). *Filosofía del arte o estética*. Madrid: Abada Editores.
- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. *Caminos de bosque*. Versión española de Cortés, H. y Leyte, A. Madrid: Alianza
- Heine, H. (2006). *Confesiones y memorias*. Traducción y notas Isabel Hernández. Barcelona: Alba.
- Heine, H. (2010). *La escuela romántica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Helmholtz, H.L.F. von. (1998). *On the sensations of tone: as a physiological basis for the theory of music*. Bristol: Toemmes.
- Helmholtz, H.L.F. von. (2010). *Le Son Et La Musique*. Montana: Kessinger Publishing.
- Helmholtz, H.L.F. von. (2011). *Über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten*. Bremen: Europäischer Literaturverlag.
- Helmholtz, H.L.F. von. (2012). *Über die physiologischen Ursachen der musikalische Harmonie*. Hamburg: Tredition Classics.
- Helmholtz, H.L.F. von. (2013). *Raum und Kraft*. Hamburg: Tredition Classics.
- Herder, J.G. (1982). *Obra selecta*. Prólogo, traducción y notas: Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara.
- Herder, J.G. (1998). *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792 - 1800*. Editor: Irmischer, H.D. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker.
- Hernandis, E. (2009). *Ejercitación armónica I y 2*. Valencia: Impromptu.
- Herrera, E. (1988). *Teoría musical y armonía moderna I*. Barcelona: Antoni Bosch editor.
- Herrera, E. (2001). *Teoría musical y armonía moderna II*. Barcelona: Antoni Bosch editor.
- Hindemith, P. (1987). *Armonía tradicional. Vol. I y II*. Madrid: Real Musical.
- “Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad hasta el siglo XIX.” (2008). Madrid: Akal.

- Hobsbawm, E. (1962). *La era de la Revolución (1789-1848)*. (Traducción castellana de 1997).
- Hoeckner, B. (2006a). La distancia en Schumann (I). En *Revista Quodlibet*, nº35. 3-33
- Hoeckner, B. (2006b). La distancia en Schumann (II). En *Revista Quodlibet*, nº36. 5-42
- Hoffmann, E.T.A. (1985). *Fantasia a la manera de Callot*. Madrid: Anaya
- Hoffmann, E.T.A. (1989). *Musical writings: Kreisleriana: The Poet and the Composer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoffmann, E.T.A. (1997). *Opiniones del gato Murr*. Madrid: Cátedra.
- Hoffmann, E.T.A. (2003). *Cuentos de música y músicos*. Madrid: Akal.
- Hofstadter, D. R. (1981). The Music of Frédéric Chopin: startling aural patterns that also startle the eye. En *Scientific American*. (s.d.)
- Honour, H. (1989). *El romanticismo*. Madrid: Alianza.
- Hotaki, L. (1998). *Robert Schumann`s Mottosammlung: Übertragung, Kommentar, Einführung*. Freiburg: Rombach.
- Höweler, C. (1978). *Enciclopedia de la Música. Guía del melómano y del discófilo*. Barcelona: Noguer.
- Hugo, V. (1989). *Manifiesto romántico*. Barcelona: Ediciones Península.
- Hull, A. E. (1915). *La Harmonía moderna*. Madrid: Unión Musical Española.
- Hume, D. (2005). *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos.
- Huray, P. y Day, J. (1981). *Music and Aesthetic in the Eigteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Husserl, E. (1964). *The Fenomenology of Internal Time-Consciousness*. Indiana: Bloomington.
- Husserl, E. (1982). *La idea de la fenomenología: cinco lecciones*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, E. (1990). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental: una introducción en la filosofía fenomenológica*. Barcelona: Crítica.
- Huyssen, A. (1980). *Drama des Sturm und Drang: Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler.
- Iglesias, A. Madrid (1987). *Isaac Albéniz. Su obra para piano (voll y vol. 2)*. Madrid. Alpuerto.

- Igoa, E. (1999). Análisis estadístico. En *Revista Quodlibet* n° 13, 71-78
- Jackson, R. (2008). Leitmotiven y forma en el Preludio de Tristán. En *Revista Quodlibet*, n° 41, 17-32
- Jacobshagen, A. (2011). *Gustav Mahler und die musikalische Moderne*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Janz, T. (2006). *Klangdramaturgie. Studien zum theatralen Orchesterkomposition in Wagners Ring des Niebelungen*. Würzburg: Königshausen Neumann.
- Jaspers, K. (1999). *Die geistige Situation der Zeit*. Berlin, New York: Gruyter.
- Jenkins, L. (2008). *Romanticism in Focus*. London: Rhinegold.
- Joscelyn, G. (2009). *Armonía de las esferas: un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*. Girona: Atalanta.
- Jost, Ch. (2003). El espejo en el espejo: aspectos históricos, biográficos y estructurales de las *Variations Sérieuses* de Mendelssohn. En *Revista Quodlibet*, n° 26, 144-172
- Jung, C.G. (1918). Sobre lo inconsciente. *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 10. Civilización en transición*. (1998) Madrid: Editorial Trotta.
- Jung, C.G. (1922). Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética. *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 15. Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. (1998) Madrid: Editorial Trotta.
- Kallen, S.A. (2006). *Romanticism*. San Diego, California: Lucent Books.
- Kant, I. (2000). *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Alianza.
- Kastberger, K., y Liessmann, K. P. (a cura di). (2004). *Die Dichter und das Denken: Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie*, Wien: Zsolnay.
- Katz, B. (2004). A Measure of Musical Preference. En *Journal of Consciousness Study*, 11, 3-4, marzo-abril
- Kaufmann, W. (1972). *Hegel*. Madrid. Alianza.
- Kerman, J. y Tyson, A. (1985). *Beethoven*. Barcelona: Muchnik.
- Keuler, J. (1997) *Hangrendszerelmélet*. Debrecen Hungría: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola.
- Kinderman, W. (2000). La recapitulación dramática en “El ocaso de los dioses” de Wagner. En *Revista Quodlibet*, n° 16, 59-76

- Kielholz, J. (1972). *Wilhelm Hienrich Wackenroder. Schriften über Musik*. Frankfurt am Main. Herbert lang Bern, Peter Lang.
- Kivy, P. (1984). *Music alone. Philosophical Reflections on Purely Musical Experience*. New York: Cornell University Press.
- Kleinertz, R. (2008). Liszt, Wagner y la “forma de despliegue”: Orpheus y la génesis de Tristán e Isolda. En *Revista Quodlibet*, n° 40. 128-151
- Klatte, W. (1905). *Zur Geschichte der Programmusik*. Berlin: Imberg&Leifson.
- Kleist, H. von. (1981). *La marquesa de O y otros cuentos*. Traducción y prólogo de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Alianza.
- Knaus, H. (1974). *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumann “Liederkreis*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzbichler.
- Koechlin, Ch. (1928). *Tratado de Armonía (vol. I, II y III)*. París: Max Eschig.
- Kopfermann, M. (1976). *Beiträge zur musikalische Analyse später Werke Ludwig van Beethovens*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzbichler.
- Kopp, D. (2002). *Cromatic Transformation in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kramer, L. (1990). *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley USA: University of California Press.
- Kramer, R. (1994). A Poetics of the Remote: Goethe’s Entfernte. En *Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song*. Chicago: University of Chicago Press.
- Krämer, T. (1997). *Lehrbuch der Harmonische Analyse*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Krehahn, T. (1998). *Der fortschrittliche Akademiker. Das Verhältnis von Tradition und Innovation bei Johannes Brahms*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzbichler.
- Kretschmar, H. (1910). *Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes*. Leipzig: Peters.
- Kroó, Gy. (1960). *Hector Berlioz*. Budapest Hungría: Gondolat Kiadó.
- Kroó, Gy. (1968). *Richard Wagner*. Budapest Hungría: Gondolat Kiadó.
- Kroó, Gy. (1983). *Heilawác avagy délutáni álom a kanapén*. Budapest Hungría: Zeneműkiadó Vállalat.
- Kroó, Gy. (1986). *Az első zarándokév*. Budapest Hungría: Zeneműkiadó Vállalat.
- Kurth, E. (1923). *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”*. Berlin: Max Hesses Verlag.

- Kurth, E. (1973). *Die Vorausssetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzbichler.
- Lacárcel Moreno, J. (2003). *Psicología de la música y educación musical*, Madrid: Antonio Machado.
- Láng, P.H. (1941). *Music in Western Civilization*. New York: Norton.
- Lasuén, S. (2005). Cifrado analítico de los dominantes por extensión. En *A tempo*, n° 6, 11-27 Lucena: Delegación de Publicaciones del Excmo. Ayto. de Lucena.
- Lasuén, S. (2013). El acorde de sexta aumentada y el subV7/V. En *Sineris Revista de Musicología* n° 7
- Lavagne, A. (1978). *Chopin*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lenneberg, H. (2000). Clasicismo y Romanticismo: Primera utilización de los términos. En *Revista Quodlibet*, n° 17, 54-68
- Lenormand, R. (1912). *L'Harmonie Moderne*. París: Max Eschig.
- Lessing, G.E. (1984). *Nathan, el Sabio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lessing, G.E. (1992). *La Ilustración y la muerte*. Madrid: Editorial Debate.
- Lester, J. (2003). Robert Schumann y las formas de Sonata. En *Revista Quodlibet* n° 27
- Lippman, E. A. Traducción (2002). Teoría y práctica en la estética de Schumann. En *Revista Quodlibet* n° 22, 3-34
- Liszt, F. (1965). *Chopin*. Barcelona: Ediciones Ave.
- Liszt, F. (1991). *Lettres d'un bachelier en musique*. Mayenne Francia: Le Castor Astral.
- Lock, J. (1995). *An Essay Concerning Human Understanding*. New York: Prometheus Books.
- Longino, D.C. (2014). *De lo sublime*. Barcelona: Acantilado
- Longyear, R. M. (1969). *La música del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
- López, A., Hernández, F. y Barragán, J.M. (1997). *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Barcelona: Angle.
- Löwy, M. y Sayre, R. (2008). *Rebelión y melancolía: el romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina.
- Lucas, F.L. (1936). *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*. Cambridge: University Press; New York: The Macmillan Company.

- Lukács, G. (1972). *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Barcelona: Grijalbo.
- Lyle E. B. jr., Ekstrand, B. R., Dominowski, R.I. (1978). *Psicología del Pensamiento*. En *Biblioteca Técnica de Psicología*. México D.F.: Trillas.
- Lynch, E. (1993). *Dioniso dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*. Barcelona: Destino.
- Magee, B. (1991). *Schopenhauer*. Madrid: Cátedra.
- Magee, B. (2002). *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*. New York: Henry Holt and Co.
- Mahlert, U. (1983). *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzbichler.
- Mansilla, L. (1956). *Psicología del arte*. Barcelona: Paidós.
- Mari, A. (1979). *El entusiasmo y la quietud*. Barcelona: Tusquets.
- Mari, A. (1988). *La voluntad expresiva*. Barcelona: Versal.
- Markus, S.A. (1977). *Musikästhetik*. Leipzig: VEB-Deutscher Verlag für Musik.
- Martínez Burgos, M. (2004). *Isaac Albéniz: La armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales*. (Tesis de maestría inédita). Universidad Autónoma de Madrid.
- Martínez Marzoa, F. (1992). *De Kant a Hölderlin*. Madrid: Visor. Colección “La balsa de la Medusa”.
- Martínez-Oña, J.M. (2008). *Cerca de la armonía*. Cartagena (Murcia): Madrigal todo en Música D.L.
- Marty Broquet, G.M. (1999). *Psicología del arte*. Madrid: Pirámide.
- Marx, A.B. (1855). *Die Musik des 19. Jahrhundert und ihre Pflege*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Marx, A.B. (1859). *Ludvig van Beethovens Leben und Schaffen I.II*. Berlin: Janke.
- Mas Devesa, M. (2013). *Didáctica de la Armonía: una propuesta de enseñanza basada en el aprendizaje activo*. (Tesis de maestría inédita). Universidad de Alicante.
- Mas Quiles, J.V. (2003). *Introducción al estudio de la armonía*. Valencia: Piles.
- Mas Quiles, J.V. (2005). *La modulación en los estudios de Armonía tradicional*. Valencia: Piles.

- Massin, J. y B. (1987a). *Franz Schubert*. Madrid: Ediciones Turner.
- Massin, J. y B. (1987b). *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Ediciones Turner.
- Mathieu, W.A. (1997). *Harmonic Experience: Tonal Harmony from Its Natural Origins to Its Modern Expression*. Rochester: Inner Traditions.
- Maus, F. E. (2003). Narración, drama y emoción en la música instrumental. En *Revista Quodlibet*, n° 25, 94-112
- McClary, S. (2003). Lo narrativo en música «absoluta»: identidad y diferencia en la Tercera Sinfonía de Brahms. En *Revista Quodlibet*, n° 25, 140-157
- McKay, G.F. (1948). *The Technique of Modern Harmony*. Ann Arbor: Edward brothers.
- Menendez y Pelayo, M. (1954). *La estética del idealismo alemán*. Madrid: Rialp.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning en Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. (2000a). *El estilo en la música*. Madrid, Pirámide.
- Meyer, L. B. (2000b). *The Spheres of Music: a Gathering of Essays*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mickelson, W.C. (1977). *Hugo Riemann's Theory of Harmony*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Mila, M. (1992). *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza Editorial.
- Miyara, F. (2003). *Acústica y sistemas de sonido*. Buenos Aires: UNR Editora.
- Moles, A. (1975). *Teoría de la información y percepción estética*. Madrid: Jucar.
- Molnár, A. (1953). *Összhangzattani példák a romantikus zeneirodalomból*. Budapest Hungría: Zeneműkiadó Vállalat.
- Molnár, A. (1983). *Brahms*. Budapest Hungría: Gondolat Kiadó.
- Montemayor Hernández, M.V., García Treviño, M.C. y Garza Gorena, Y. (2002). *Guía para la investigación documental*. México: Trillas.
- Montero Alonso, J. (1988). *Albéniz. España en Suitee*. Madrid. Silex.
- Montero Díaz, J. (2008). *Historia del Mundo Contemporáneo*. Madrid: Editex
- Montero Pachano, P.C. (2006). Una interpretación de lo bello a partir de Diderot y Burke. En *Revista de filosofía* n° 52. Venezuela: Universidad del Zulia Maracaibo.

- Montoya Veliz, J. (2012) *Alexander Baumgarten. De la belleza del pensar a la belleza del arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morgan, R.P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Motte, D. de la. (1989). *Armonía*. Barcelona: Labor.
- Müller-Freienfels, R. (1923). *The Psychology of Art*. Leipzig: Teuber.
- Münch, L. y Ángeles, E. (2001). *Métodos y técnicas de investigación*. México: Editorial Trillas.
- Munro, T. (1928). *Scientific Method in Aesthetics*. New York: Norton.
- Murray, C.J. (2013). *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760 - 1850*. Kentucky USA: Routledge.
- Musset, A. de. (2002). *Confesiones de un hijo del siglo*. Madrid: Cátedra.
- Myers, D. (1991). *Psicología social*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Myers, D. (1994). *Psicología*. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Neubauer, J. (1992). *La emancipación de la música del lenguaje. El alejamiento del mimesis del siglo XVIII*. Madrid: Visor. Colección “La balsa de la Medusa”.
- Newman, E. (1982). *Wagner. El hombre y el artista*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Niemann, W. (1913). *Die Musik seit Richard Wagner*. Berlin , Leipzig: Schuster & Loeffler.
- Nietzsche, F. (1971). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1978). *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Novalis. (1987). *Heirich von Ofterdingen*. Stuttgart: Reclam.
- Novalis. (1992). *Aphorismen*. Berlin: Insel Verlag.
- Novalis, Schiller, F., Schlegel, A.W., Kleist, H.von. y otros. (1994). *Fragmentos para eoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.
- Noya, J. (2011). *Armonía universal. Música, globalización cultural y política internacional*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nuño, L. (2007). *Rueda armónica*.
- O’Hare, D. (1981). *Psychology and the Arts*. Sussex: The Harvester Press.
- Olazabal, T. de. (1993). *Acústica musical y organología*. Buneos Aires, Ricordi
- Orlova, A. (1996). *Chaikovski*. Madrid: Alianza Editorial.

- Orna, E. y Graham, S. (2001). *Cómo usar la información en trabajos de investigación*. Barcelona: Gedisa.
- Ortiz, U., Frida, G. y García, M. (2003). *Metodología de la investigación: el proceso y sus técnicas*. México: Limusa.
- Osborne, Ch. (1988). *Verdi*. Barcelona: Salvat Editores.
- Othmar, F. (1952). *Richard Wagner und die deutsche Romantik*. Zürich: Atlantis.
- Panofsky, E. (1977). *Idea*. Madrid: Cátedra.
- Panofsky, W. (1988). *Richard Strauss*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parakilas, J. (2004). La forma balada en Chopin. En *Revista Quodlibet*, n° 29, 76-120
- Pascal, R. (1977). *Der Sturm und Drang*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Paumgartner, B. (1992). *Franz Schubert*. Madrid: Alianza Editorial.
- Paz, A. de (1992). *La revolución romántica*. Madrid: Tecnos.
- Pérez Maseda, E. (1983). *El Wagner de las ideologías*. Madrid: MEC.
- Pérez Maseda, E. (1993). *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. Madrid: Tecnos.
- Perrey, B.J. (2009). Dichterliebe: Análisis Músico-Poético. En *Revista Quodlibet* n° 44, 107-129
- Picó Sentelles, D. (2001). *Nietzsche y la música*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Barcelona.
- Piston, W. (1993). *Armonía*. Barcelona: Labor.
- Plantard, B. M. (2001). Johannes Brahms: el movimiento final de la Cuarta Sinfonía. Hacia una cinética de la trayectoria. En *Revista Quodlibet*, n° 20, 67-88
- Plantinga, L. (1967). *Schumann as a Critic*. New Haven: Yale University Press.
- Plantinga, L. (1992). *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Ediciones Akal.
- Polo Pujadas, M. (1999). La música programática, una nova música per a la societat del s. XIX. En *Revista catalana de sociologia*, n° 10
- Polo Pujadas, M. (2004). Les principals apotacions d' Eduard Hanslick al pensament musical. En *Música d'ara*, n° 7, 9-10
- Polo Pujadas, M. (2007). *L'estètica de la música*. Barcelona: UOC.

- Polo Pujadas, M. (2011a). *Filosofía de la música del futuro. Los desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*. Zaragoza: PUZ.
- Polo Pujadas, M. (2011b). *Música pura y música programática en el Romanticismo*. Barcelona: L'Auditori.
- Prang, H. (1972). *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt: Ed. Prang.
- Primmer, B. (1982). Unidad y conjunto. Ideales en contraste en la música romántica. En *vista Quodlibet*, n° 17. 87-157
- Prout, E. (2010). *Harmony: its theory and practice*. Charleston USA: Nabu Press.
- R.A.E. (Real Academia Española), 1992. *Diccionario de la Lengua Española (DRAE)* Madrid: Real Academia Española.
- Rameau, J. Ph. (1722). *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*. Paris: J.B.C. Ballard. Edición facsímil (1984): Madrid: Arte Tripharia.
- Ratner, L. G. (1992). *Romantic Music. Sound and Syntax*. New York: Schirmer Books.
- Reger, M. (1978). *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical.
- Reverter, A. (1999). *Schubert. Lieder comentados. Discografía recomendada*. Guías Scherzo. Barcelona: Ediciones Península.
- Richter, J.P. (1863). *Titan*. London: Trübner.
- Richter, J.P. (1884). *Teorías estéticas*. Madrid: Dirección y Administración.
- Richter, J.P. (1991). *Introducción a la estética*. Madrid: Verbum.
- Riemann, H. (1901). *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800 - 1900)*. Berlin, Stuttgart: W. Spemann.
- Riemann, H. (1903). *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorden*. London: Augener.
- Riemann, H. (1930). *Armonía y Modulación*. Barcelona – Buenos Aires: Labor.
- Riemann, H. (2012). *Musiklexikon*. Mainz: Schott's Söhne.
- Rimsky – Korsakov, N. (2005) *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires: Ricordi.
- Rings, S. (2014). *Tonality and Transformation*. New York: Oxford University Press.
- Roederer, J.G. (1997). *Acústica y psicoacústica de la música*. Buenos Aires: Ricordi.
- Roig-Francoli, M.A. (2011). *Harmony in context*. Columbus: McGraw-Hill.
- “Romanticism and Conciousness. Essays en criticism”. Editor: Bloom, H. (1970). New York: Norton.

- “Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias”. (vv.aa.) (1998) Sevilla: Universidad de Sevilla Servicio de Publicaciones.
- Rosen, Ch. (1995). Schumann: The Triumph and Failure of the Romantic Ideal. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosen, Ch. (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosen, Ch. (2000). Códigos secretos: Caspar David Friedrich, Robert Schumann. En *Revista Quodlibet*, n° 18, 19-36
- Rosen, Ch. (2010). *Music and Sentiment*. New Haven USA: Yale University Press.
- Rosen, Ch. (2012). *Freedom and the arts: essays on music and literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosenthal, L. (2008). *Romanticism*. New York. Parkstone International.
- Rousseau, J.J. (1997). *Las Confesiones*. Madrid: Alianza.
- Rousseau, J.J. (2005). *Emilio, o de la educación*. Madrid: Alianza.
- Rowell, L. (1987). *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Rubertis, V. de. (1956). *Nociones elementales de armonía*. Buenos Aires: Ricordi.
- Rueda, E. (2000). *Armonía*. Madrid: Real Musical.
- Ruiz, O. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Rummenholler, P. (1989). *Romantik in der Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Runge, P.O. (2012). *Hinterlassene Schriften, Erster Teil*. Charleston USA: Nabu Press.
- Runge, P.O. (2014). *Hinterlassene Schriften, Zweiter Teil*. Charleston USA: Nabu Press.
- Saavedra, R. y Manuel, S. (2001). *Elaboración de tesis profesionales*. México D.F.: Pax.
- Sabino, C.A. (1986). *Cómo hacer una tesis*. Buenos Aires: Humanitas.
- Sadie, S. (ed.) (1992). *The New Grove Dictionary of Opera (NGO)*. London: MacMillan Publishers Limited.
- Sadie, S. (ed.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (NG)*. London: MacMillan Publishers Limited.
- Safranski, R. (2000). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets Editores.

- Safranski, R. (2001). *Nietzsche: biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Safranski, R. (2003). *Un maestro de Alemania: Martín Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Safranski, R. (2006). *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Safranski, R. (2008). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Safranski, R. (2011). *Goethe y Schiller. La historia de una amistad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Safranski, R. (2015). *Goethe: la vida como obra de arte*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Salazar, A. (1984). *La música en la sociedad europea III. El siglo XIX, vols 1 y 2*. Madrid: Alianza.
- Salzer, F. (1982). *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover.
- Salzer, F. (1999). *El Contrapunto en la Composición. Estudio de la conducción de voces*. Barcelona: Idea Books.
- Sams, E. (1993). *The Songs of Robert Schumann*. London: Faber & Faber.
- Samson, J. (1999). La recepción de Chopin. Teoría. Historia. Análisis. En *Revista Quodlibet*, nº14, 48-67
- Samson, J. (2003). *Virtuosity and the Musical Work: the "Transcendental Studies" of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sanchis y Roig, F.J. (2014). *Tratado de armonía I. y II*. Valencia: Piles.
- Santoys del Busto, C. (2010). *Fundamentos de la Armonía funcional Primera y segunda parte*. Santiago de Compostela; Andavira Editora.
- Savater, F. (1986). *Schopenhauer: la abolición del egoísmo*. Barcelona: Montesinos.
- Schachter, C. (1996). La reconciliación de elementos cromáticos opuestos en los dos primeros movimientos de las sonatas para piano op.31 y op.53. En *Revista Quodlibet*, nº 6, 47-60
- Schachter, C. (1999). El *Impromptu en Fa sostenido mayor op.36*. Análisis e interpretación. En *Revista Quodlibet*, nº 14, 116-126

- Schachter, C. (2001). El primer movimiento de la Segunda Sinfonía de Brahms: el tema inicial y sus consecuencias. En *Revista Quodlibet*, n° 20, 90-105
- Schelling, F.W.J. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Schelling, F.W.J. (2004). *Del Yo como principio de la filosofía o Sobre lo incondicionado en el saber humano*. Madrid: Trotta.
- Schelling, F.W.J. (2014). *La relación del arte con la naturaleza*. Madrid: Globus D.L.
- Schenker, H. (1990). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schick, H. (1990). *Studien zu Dvořáks Streichquartetten*. Laaber: Laaber Verlag.
- Schiffman, H. (2001). *La Percepción Sensorial*. México: Limusa Wiley.
- Schilling, G. (1838). *Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft oder Universal Lexikon der Tonkunst*. Stuttgart: Franz Heinrich Köhler Verlag.
- Schiller, J.C.F. (1969). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Aguilar.
- Schiller, J.C.F. (1992). Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime). Málaga: Librería Agora S.A.
- Schiller, J.C.F. (2004). *Escritos breves sobre estética*. Sevilla: Doble J.
- Schilling, G. (1835 – 1838). *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst*. Stuttgart: Breitkopf & Härtel.
- Schlegel, A.W. (1808). *On Dramatic Art and Literature*. New York: Abrahms
- Schlegel, F. von. (1907). *Lucinde. Ein Roman*. Jena: Diederichs.
- Schlegel, F. von. (1971). Gespräch über die Poesie. En *Kritische Schriften*. München: Hanser. pp. 473-529
- Schlegel, F. von. (1987). *Bis zur Begründung der romantischen Schule: 15. September 1788. 15. Juli 1799*. Paderborn: Schöningh.
- Schlegel, F. von. (2009). *Fragments; seguido de "Sobre la incomprensibilidad"*. Barcelona: Marbot.
- Schleiermacher, F.D.E. (1984). *Aesthetica*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Schnauss, P. (1977). *E.T.A. Hoffman als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Wiesbaden: Musikverlag Katzbichler.
- Schönberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber y Faber. Traducción (1989). *Fundamentos de composición musical*. Madrid: Real Musical.

- Schönberg, A. (1990): *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor
- Schönberg, A. (2005). *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones. Barcelona: Idea Books.
- Schönberg, A. (1974). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal.
- Schopenhauer, A. (2007). *El arte de conocerse a sí mismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación I y II*. Madrid: Trotta.
- Schopenhauer, A. y Runge, P.O. (2010). *On Vision and Colors*. New York: Princeton Architectural Press.
- Schroeder, C. y Wyatt, K. (1998). *Armonía y teoría. Un recurso completo para todo músico*. Madrid: Nueva Carisch España.
- Schubart, C.F. (1806). Charakteristik der Töne. En *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Ludvig Schubart (ed.)
- “Schubert Liedlexikon” Ed. Dürr, W., Kube, M., Schweikert, U., y Steiner, S. (2012). Kassel: Bärenreiter.
- Schumann, R. (1918). *Escritos sobre la música y los músicos*. Barcelona: Hijos de Paluzie.
- Schumann, R. (1971). *Tagebücher. Vol. I 1827-1838*. Georg Eismann (ed.) Leipzig: VEB Deutsche Verlag für Musik.
- Schuster, M. (1982). *Psicología del arte: cómo influyen las obras de arte*. Barcelona: Blume.
- Schutz, A. (1976). Fragments on the Phenomenology of Music. En *In Search of Musical Method*. Smith, F.J. (ed.) New York. p. 29
- Schwab, H.W. (1977). “Konzert und Konzertpublikun im 19. Jahrhundert”, *Musica*. Kassel: Bärenreiter.
- Seashore, C.E. (2005). La fundamentación psicológica de una estética musical. En *Estudios de Psicología Vol. 26*.
- Sebeok, T. y Umiker-Sebeok, J. (1987). *El método de la investigación*. Barcelona: Paidós.
- Sechter, S. (1853). *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Seidel, E. (1969). Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts "Winterreise". En *Archiv für Musikwissenschaft*, n° 4.
- Seidel, E. (1981). Über den Zusammenhang zwieschen der sogenannten "Teufelsmühle" und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik. En *Referate des europäischen Liszt-Symposions, Eisenstadt 1978 (Liszt Studien 2)*. Gut, S. (Ed). München/Salzburg: Katzsbichler.
- Senancour, E.P. de. (2010). *Obermann*. Oviedo: KRK.
- Sengle, F. (1967). *Die literarische Formenlehre*. Stuttgart: Metzler.
- Serrano Pedraza, I., Sierra Vázquez, V., y López Bascuas, L. E. (2014). *Psicología de la Percepción. Prácticas*. Madrid: Síntesis.
- Sierra Bravo, R. (1999). *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica; metodología general de su elaboración y documentación*. Madrid: Paraninfo.
- Siguán Boehmer, M. (1988). *Romanticismo/romanticismos*. Barcelona: PPU
- Simpson: E.T. (1968). *A study, analysis and performance of the Schwanengesang of Franz Schubert, D. 957*. (Tesis de maestría inédita). Columbia University: New York.
- Simpson, R. (1987). *La sinfonía*. Madrid: Taurus.
- Slonimsky, N. (1965). *Lexicon of Musical Inventive: Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*. Seattle: University of Washington Press.
- Sobaskie, J. W. (2005). Implicaciones tonales y dialéctica gestural en el Cuarteto en la menor de Schubert. En *Revista Quodlibet*, n° 31, 58-85
- Soler, J. (1980). *Fuga, técnica e historia*. Barcelona: Antoni Bosch Ed.
- Solie, R. A. (1992). ¿La vida de quién? El género del «Yo» en el ciclo *Frauenliebe und Leben* de Schumann. En *Revista Quodlibet*, n° 22, 106-127
- Solomon, M. (2004). Beethoven, más allá del Clasicismo. En *Revista Quodlibet*, n° 30, 146-161
- Sopeña, F. (1986). *Vida y obra de Franz Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sperber, J. (2005). *The European Revolutions, 1848-1851*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Staël, Madame de. (2007). *La influencia de las pasiones en la felicidad de los individuos y de las naciones; Reflexiones sobre el suicidio*. Córdoba: Berenice.
- Strauss, A. (1935). *Zur Musikästhetik der deutschen Frühromantik*. Praga (n/e)

- Strich, F. (1922). *Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit, ein Vergleich*. München: Fritz Meyer & Jessen Verlag.
- Szabolcsi, B. (1951). *A XIX század magyar romantikus zenéje*. Budapest Hungria, Zeneműkiadó Vállalat.
- Szekely, K. (2004a). *Análisis 1. Pequeñas formas barrocas y clásicas*. Málaga: Ediciones Maestro.
- Szekely, K. (2004b). *Análisis 2. Grandes formas barrocas y clásicas*. Málaga: Ediciones Maestro.
- Szekely, K. (2006). *Armonía tonal-funcional*. Valencia: Piles.
- Szekely, K. (2007). *Formación auditiva 2*. Budapest Hungria, Lantos.
- Szekely, K. (2008). *Formación auditiva 1*. Budapest Hungria, Lantos.
- Szelényi, I. (1965). *A romantikus zene harmóniavilága*. Budapest Hungria, Zeneműkiadó Vállalat.
- Szilasi, W. (2013). *Introducción a la Fenomenología de Husserl*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Takács, M. (1941). *Liszt Ferenc érzelmi világa*. Budapest Hungria: Széchenyi Könyvtár.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A.
- Telesco, P. J. (1998). Enharmonicism and the Omnibus Progression in Classical-Era Music. En *Music Theory Spectrum* n° 20
- Temperley, N. (1987). *Chopin*. col. New Grove. Barcelona: Muchnik Editores.
- “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”. (2001). Oxford: Oxford University Press.
- Tieck, L. (2012). *Franz Sternbalds Wanderungen*. Leipzig: Reclam.
- Tieck, L. y Wackenroder, W.H. (1983). *Phantasien über die Kunst*. Stuttgart: Reclam.
- Todd, R. L. (2007). Strauss, antes de Liszt y Wagner: algunas observaciones. En *Revista Quodlibet*, n° 40, 13-54
- Tombs, R. (2002). Capítulo I: La Política. En Blanning, T. *El siglo XIX: Europa 1789-1914*. Barcelona: Crítica.
- Torkewitz, D. (1978). *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzbichler.
- Torre de la, S. (1984). *Educación en la creatividad*. Madrid: Narcea.

- Torre de la, S. (2002). *Estrategias didácticas innovadoras*. Barcelona: Octaedro.
- Torre de la, S. (2003). *Dialogando con la creatividad*. Barcelona: Octaedro.
- Torres Muñoz, M. (2004). *La investigación científica: cómo abordarla*. Chihuahua (México): Doble Hélice Ediciones.
- Tovey, D. F. (1931). *A Companion to Beethoven's Sonatas*. London. Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Tovey, D. F. (1959). *The Main Stream of Music and Others Essays*. Cleveland. Meridian.
- Tranchenfort, F-R. (1989). *Guía de la música sinfónica*. Madrid: Alianza. Alianza Dictionarios.
- Tranchenfort, F-R. (1990). *Guía de la música de piano y clavecín*. Madrid: Taurus.
- Treitler, L. (1997). ¿Qué obstáculos deben superarse, si se da el caso de que queramos lar de significado en las artes musicales? En *Revista Quodlibet n° 7*, 32-55
- Trías, E. (1974). *Drama e identidad*. Barcelona: Barral Editores.
- Utz, H. (1989). *Untersuchungen zur Syntax der Lieder Franz Schuberts*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzbichler.
- Valentine, C.W. (1962). *The Experimental Psychology of Beauty*. London and Southampton: The Camelot Press Ltd.
- Valle, J. del. (2008). El principio de la estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de Alexander Baumgarten. *Revista Estudios filosóficos* n° 38, agosto de 2008.
- Vergés, L. (2007). *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona: Boileau.
- Vetter, W. (1953). *Der Klassiker Schubert I. II*. Leipzig: Peters.
- Vicentinos, N. (2007). *Musik mit 31 Tönen*. Bremen: Akademie für Alte Musik.
- Vignal, M. (1987). *Mahler*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Villacañas, J.L. (1990). *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*. Madrid: Cincel.
- Vogel, M. (1963). *Die Enharmonik der Griechen*. Düsseldorf: Musikwissenschaft.
- Vogler, G.J. (1802). *Handbuch zur Harmonielehre und Generalbass*. Praga: Barth.
- Vygotsky, L. (2006). *Psicología del arte*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

- Wackenroder, W.H. y Tieck, L. (2013). *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. Berlin: Edition Holzinger.
- Wackenroder, W.H. y Tieck, L. (2008). *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. Oviedo : KRK.
- Wagner, R. (1952). *La poesía y la música en el drama del futuro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Walker, A. (1997). Brahms y el serialismo. En *Revista Quodlibet*, n° 9, 90-96
- Walker, A. (1997). Liszt y las transcripciones de canciones de Schubert. En *Revista Quodlibet*, n° 7, 95-107
- Walker, A. (1999). Chopin y la estructura musical. Una aproximación analítica. En *Revista Quodlibet*, n° 14, 69-96
- Walker, M. (2000). *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Gedisa.
- Walter, B. (1983). *Gustav Mahler*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wangermée, R. (1987). Conscience et inconscience du virtuose romantique: à propos des années parisiennes de Franz Liszt. En *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*. New York: Pendragon.
- Wason, R.W. (1985), *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Watkins, G. (1973). *Gesualdo. The Man and His Music*. London: Oxford University Press.
- Watt, H.J. (1917). *The Phsicology of the Sound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weber, G. (1830–32), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. Vols. 2, 3. Mainz: Schott.
- Webster, J. (1997). La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms. En *Revista Quodlibet* n° 7, 58-82
- Weisberg, R. W. (1987). *Creatividad, el genio y otros mitos*. Barcelona: Labor.
- Westphal, C. (1996). *Robert Schumann: Liederkreis von H. Heine op.24*. Wiesenfelden: Musikverlag Katzbichler.
- Whittall, A. (2001). *Música romántica*. Barcelona: Destino.
- Wieninger, G. (1929). *Immanuel Kants Musikästhetik*. München: Küsspert.

- William, K. (2000). La recapitulación gramática en el “Ocaso de los Dioses” de Wagner. En *Revista Quodlibet* n° 16, 59-76
- Wimsatt, W.K., Jr. y Brooks, C. (1962). *Literary Criticism: A Short History*. Nueva York: Norton.
- Wörner, F. y Scheideler, U. (2012). *Tonality 1900-1950. Concept and practice*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Wundt, W. (1908). *Völkerpsychologie. Die Kunst*. Leipzig, Engelmann.
- Yellin, V.F. (1998). *The Omnibus Idea*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press.
- Zamacois, J. (1989). *Tratado de armonía (I, II y III)*. Barcelona, Labor.
- Zapata, O.A. (2005). *Herramientas para elaborar tesis e investigaciones socioeducativas*. México DF: Pax.
- Zenck, M. (1987). Die romantische Erfahrung der Fremde in Schuberts Winterreise. En *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

13.2. Páginas web

- Andrade Malde, J. (2010). Harold en Italia de Berlioz. – Los cuatro enigmas. Análisis musical. Recuperado de <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=39731346-9a4c-4bb2-ab70-9c16d9f310bf> Consultado el 16 agosto 2015
- Cadena, M. (2014). *El amor y la muerte*. Recuperado de <https://prezi.com/ha0z69cbuwol/el-amor-y-la-muerte-el-romantico-asocia-amor-y-muerte-como/> Consultado el 21 agosto 2015
- Camilleri, M., Lorenzi, A., Chaix, B. y Gil Loyzaga, P. (2013). Percepción auditiva. Recuperado de <http://www.cochlea.org/es/sonidos/percepcion-generalidades> Consultado el 27 junio 2015
- Dittrich, M.A. (2007). “Teufelsmühle” und “Omnibus”. En *Zeitschrift der Gesellschaft der Musiktheorie*. Recuperado de <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/247.aspx> Consultado el 12 agosto 2015
- Espinoza Proa, S. (s.d.) *Arte y Filosofía. De Nietzsche a Heidegger*. Recuperado de <http://www.filosofia.net/materiales/ensa/ensa25.htm> Consultado el 18 julio 2015
- Fenomenología trascendental. (2015). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Fenomenolog%C3%ADa_trascendental Consultado el 21 agosto 2015

- Friedrich, C.D. Su obra. Recuperado de <http://pintura.aut.org/> Consultado el 14 septiembre 2015
- Frisancho Talavera, E. (s/d) *El Romanticismo. Siglo XVIII y XIX*. Recuperado de <https://prezi.com/ha0z69cbuwol/el-amor-y-la-muerte-el-romantico-asocia-amor-y-muerte-como/> Consultado el 18 agosto 2015
- Gál, H. (1913). *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven und ihr Zusammenhang mit dem Stil seiner Reife (Characteristics of the style of the young Beethoven and their relationship to the style of his maturity)*. Recuperado de <http://www.hansgal.com/booksandarticles/67> Consultado el 21 junio 2015
- Gilmore, R. (s/f). *Philosophical Beauty: The Sublime in the Beautiful in Kant's Third Critique and Aristotle's Poetics*. Recuperado de <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestGilm.htm> Consultado el 28 junio 2015
- Giuliano, G. (2013). Percepción y sensación auditiva. *Cuadernos de Taller Museo Dr. Horacio G. Piñero*. Buenos Aires: Universidad Facultad de Psicología. Recuperado de http://www.psi.uba.ar/extension/museo/cuadernos_taller/descargas/cuaderno_03.pdf Consultado el 18 julio 2015
- González Penín, D. *Creatividad*. Recuperado de http://html.rincondelvago.com/creatividad_4.html Consultado el 11 septiembre 2015
- González Román, C. (2013). Psicoanálisis y aplicaciones de la psicología del arte. En *Teoría del arte*. Recuperado de http://ocw.uma.es/humanidades/teoria-del-arte/material-de-clase-1/presentaciones-harte/ocw_presentacio_n_tema_11.pdf Consultado el 18 julio 2015
- González Serrano, J. (2011). Metafísica de lo bello en Schopenhauer. Recuperado de <https://apuntesdelechuza.wordpress.com/2011/05/08/metafisica-de-lo-bello-en-schopenhauer-ii-la-influencia-de-platon/> Consultado el 18 julio 2015
- Hobsbawm, E. (2009) *La era de las revoluciones 1789 - 1948*. Recuperado de <https://historiadoreshistoricos.wordpress.com/2009/02/18/hobsbawm-eric-la-era-de-las-revoluciones-1789-1848-critica/> Consultado el 28 junio 2015
- Investigación científica. Recuperado de http://www.ecured.cu/index.php/Investigaci%C3%B3n_Cient%C3%ADfica Consultado el 18 agosto 2015
- Jimeno Revilla, R. (2011). *Johannes Kreisler y las ideas musicales de E.T.A. Hoffmann*. Creativ Commons ISSN 2173-4798. Recuperado de <http://www.sineris.es/kreisler.pdf> Consultado el 28 junio 2015

- López Manzanares, J.Á. (2013). *De los Alpes a Fontainebleau: “Obermann” de Senancour*. Recuperado de <https://jalopezblog.wordpress.com/2013/09/24/de-los-alpes-a-fontainebleau-obermann-de-senancour/> Consultado el 22 julio 2015
- Manzanero, A.L. (n/f). Psicología de la percepción: teorías sobre la percepción visual y auditiva, ilusiones perceptivas y otros fenómenos perceptivos. Recuperado de <http://psicologiapercepcion.blogspot.com.es/p/audicion.html> Consultado el 27 junio 2015
- Martino, J.A. *Romanticismo*. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos6/roma/roma.shtml> Consultado el 25 julio 2015
- Mendoza Palacios, R. (2006). Investigación Cualitativa y cuantitativa – Diferencias y limitaciones. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos38/investigacion-cualitativa/investigacion-cualitativa.shtml> Consultado el 18 agosto 2015
- Miyara, F. (n/f). Introducción a la Psicoacústica. Recuperado de <http://www.analfatecnicos.net/archivos/04.IntroduccionPsicoacusticaFedericoMiyara.pdf> Consultado el 27 junio 2015
- Montero Pachano, P.C. (2006). *Una interpretación de lo bello a partir de Diderot y Burke*. Venezuela: Universidad del Zulia Maracaibo. Revista de filosofía n° 52. Recuperado de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0798-11712006000100003&script=sci_arttext Consultado el 28 junio 2015
- Montoya Veliz, J. (2012) *Alexander Baumgarten. De la belleza del pensar a la belleza del arte*. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/2947/627960.pdf?sequence=1> Consultado el 20 julio 2015
- Naxos Fonoteca [Naxos Music Library \(sound files of 1.500.000 classical and jazz titles\)](#)
- Nuño, L. (n/f). *Modulación diatónica mediante la rueda armónica*. Recuperado de http://www.ruedaarmonica.com/publicacion_23.pdf Consultado el 21 junio 2015
- Percepción sonora. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Percepci%C3%B3n_sonora Consultado el 27 junio 2015
- Pozuelo, J. (2008). Helmholtz. Recuperado de <http://acusticajezabel.blogspot.com.es/2008/10/helmholtz.html> Consultado el 27 junio 2015
- Prerromanticismo. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Prerromanticismo> Consultado el 20 julio 2015

- Psicología de la música. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Psicolog%C3%ADa_de_la_m%C3%BAsica Consultado el 27 junio 2015
- Psicología del arte. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Psicolog%C3%ADa_del_arte Consultado el 27 junio 2015
- Quiroga, M. del P. (2015). *Arte y Psicología Analítica: una interpretación arquetípica del arte*. Recuperado de <http://www.adepac.org/inicio/arte-y-psicologia-analitica-una-interpretacion-arquetipica-del-arte-quiroga/> Consultado el 18 julio 2015
- Seco, M.A. (2014). *Entrevista a Javier Miranda director*. En Codalario.com La Revista de Música Clásica. Recuperado de https://www.codalario.com/javier-miranda/entrevistas/javier-miranda--director-celibidache-fue-un-divo--una-personalidad-cautivador--insustituible-y-unica_2209_4_5124_0_1_in.html Consultado el 26 julio 2015
- Sturm und Drang. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Sturm_und_Drang Consultado el 25 julio 2015
- Sublime. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Sublime#La_.C3.A9poca_rom.C3.A1ntica_y_Schopenhauer Consultado el 24 julio 2015
- Szerző, K. (2013). A tonális rend felbomlása Liszt Ferenc késői zongoraműveiben. En *Parlando Revista Musical 1.1.2013*. Recuperado de <http://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-01-Ujfalussy-new2.htm> Consultado el 19 julio 2015
- Voglerscher Tonkreis. Recuperado de https://de.wikipedia.org/wiki/Voglerscher_Tonkreis Consultado el 14 agosto 2015
- Wynarczyk, H. (2003). *La estructura de la tesis. Un modelo estándar para grados de licenciatura, máster en disciplinas de ciencias de la administración y ciencias sociales*. Recuperado de <http://www.cyta.com.ar/ta0206/v2n6a3/v2n6a3.htm> Consultado el 18 julio 2015
- Zunzunegui, A. (2014). *Tratados de contrapunto*. Recuperado de <http://www.zunzunegui.com/es/guia/libros-tratados-contrapunto-01.html> Consultado en 22 junio 2015

Tesis consultadas

- Cormac, J. (2013). *Liszt as Kapellmeister: the development of the symphonic poems on the Weimar stage*. University of Birmingham. Tesis doctoral recuperada de DART-Europe E-theses Portal.
- Domenghino, C. (2011). *Knowing without knowledge: Ahnung in philosophy, aesthetics, and literature from the Enlightenment to Romanticism*. The Johns Hopkins University. Tesis doctoral recuperada de la base de datos ProQuest Dissertations and Theses. N° 3463617
- Emanuel, B.D. (2008). *The chaos of classicism: Goethe's classicism as a feature of romanticism*. Wayne State University. Tesis doctoral recuperada de la base de datos ProQuest Dissertations and Theses. N° 1460263
- García Calero, P. (2003). *Estrategias de Innovación Didáctica para el desarrollo de la Creatividad en la Interpretación Pianística*. Universidad de Sevilla. Tesis doctoral recuperada de los fondos digitales de la Universidad de Sevilla.
- García Revilla, E. (2012). *La estética musical de Héctor Berlioz a través de sus textos*. Universidad de Burgos. Tesis doctoral recuperada de DART-Europe E-theses Portal.
- González Compeán, F.J. (2011). *Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. Guanajuato México: Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral recuperada de la base de datos de la Universitat Politècnica de València México.
- Halloran, A. (2005). *Liszt's Heroes: An investigation into the Artistic Interdependence of Franz Liszt and his Contemporaries*. Maynooth University Ireland. Tesis doctoral recuperada de DART-Europe E-theses Portal.
- Kuiken, K. (2006). *Crises of the imagination: Romanticism at the limit of philosophy*. University of California. Tesis doctoral recuperada de la base de datos ProQuest Dissertations and Theses. N° 3198642
- Martínez Burgos, M. (2004). *Isaac Albéniz: La armonía en las composiciones de madurez para piano solo como síntesis de procesos tonales y modales*. Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral recuperada de TheBrookCenter.
- Mas Devesa, M. (2013). *Didáctica de la Armonía: una propuesta de enseñanza basada en el aprendizaje activo*. Universidad de Alicante. Tesis doctoral recuperada de la base de Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante.
- Muñoz López, O.E. (1996). *Poética musical: reflexión histórica sobre el concepto de mimesis en el ámbito de las artes musicales*. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Tesis doctoral recuperada de Dialnet.

- Polo Pujadas, M. (1997). *Filosofía de la música romántica. La polémica filosófico-musical del Romanticismo alemán entre la música pura y la música programática*. Universidad de Barcelona. Tesis doctoral recuperada de ciberneta Tesis doctorales.
- Simpson: E.T. (1968). *A study, analysis and performance of the Schwanengesang of Franz Schubert, D. 957*. Columbia University New York. Tesis doctoral recuperada de Golden Pages Conference listings in musicology and other links for musicologists.
- Stoval, F.D. (1967). *Schubert's Heine Songs: a critical and analytical study*. Stanford University. Tesis doctoral recuperada de la base de datos de Stanford University Libraries.
- Taher, C. (2012). *Pitch perception in changing harmony*. University of Arkansas. Tesis doctoral recuperada de la base de datos ProQuest Dissertations and Theses. N° 1509241

13.3. Discografía

- Albéniz: Iberia, Navarra, Suite española. Intérprete: Alicia de Larrocha, piano. (1988). London: Decca 417 887-2 CD DDD
- Beethoven: The Early String Quartets op. 18. Intérprete: Takács Quartet. (2004). London: Decca B0001864-02 CD DDD
- Beethoven: The Late String Quartets op. 127, 130, 131, 132, 133, 135. Intérprete: Tokyo String Quartet. (1992). RCA Victor Red Seal. RD60975 CD DDD
- Beethoven: Complete Piano Sonatas. Intérprete: Maurizio Pollini. (2014). Deutsche Grammophon. 00028947941200 CD DDD
- Berlioz: Harold in Italie op. 16; Le Carnaval Romain (Overture). Wolfram Christ, viola, Berliner Philharmoniker. Director: Lorin Maazel. (1985). Deutsche Grammophon. 0289 415 1092 1 CD DDD
- Berlioz: Les Troyens. Charles Dutoit, Orchestre symphonique de Montreal. (2011). London: Decca. 478 3043 CD DDD
- Bizet: Carmen. Elena Obrazcova, Plácido Domingo. Wiener Philharmoniker. Director: Carlos Kleiber. (1978). Compact Disc: Exclusive EX92T 11-12 {2CDS} (1994); Refined Opera Performances ROP CD-3C {3CDRS} (1999); Golden Melodram GM 60003 {2CDS} (2000); House of Opera Carmen CD-Rom (2002). DVD (Video) - TDK «Mediactive» DV-CLOPCAR (2004); TDK 2103003 (+Don Giovanni +Fidelio) {3DVDS} (2007). VHS Video Cassette - Bel Canto Society BCS # 0696

- Bizet: Carmen: "La fleur que tu m'avais jetée". Lucano Pavarotti. Recuperado en Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=mo6YrnNZsR0&list=RDmo6YrnNZsR0#t=42> Consultado el 9 agosto 2015
- Brahms: Scherzo en mi menor, op. 4. En *Brahms Intermezzi op. 116 – 118; Ballades op. 10*. Dezső Ránki, piano. (1992). Quintana Harmonia Mundi. QUI 903082 CD DDD
- Chopin: 4 Balladas, Barcarolle, Fantasie. Krystian Zimerman, piano. (1988). Deutsche Grammophon. 423 090-2 CD DDD
- Chopin: 51 Mazurkas, Impromptus. En *Artur Rubinstein Collection*, Vol. 27. (1999). RCA Red Seal. 09026 63027-2 CD ADD
- Chopin: 21 Nocturnes / 4 Scherzos / Trois Nouvelles Etudes / Fantasie-Impromptu in C-sharp minor op. 66. Artur Rubinstein Collection, Vol. 26. (1999). RCA Red Seal. 09026 63026-2 CD ADD
- Eichendorff Lieder. Compositores: Wolf, Schumann, etc. Wolfgang Holzmair, b arítono, Imogen Cooper, piano. (2003). Philipps. 464-991-2 CD DDD
- Fauré: Barcarolles (Complete); Ballade. Pierre-Alain Volondat, piano. (1996). Naxos. 8553634 CD DDD
- Grieg: Lieder. Anane Sofi von Otten, soprano, Bengt Forsberg, piano. (2007). Deutsche Grammophon. 0289 477 6326 0 CD DDD
- Kodály: Laudes organi. Missa Breve. Netherlands Chamber Choir, Edgar Krapp organ, director: Uwe Gronostay. (1994). Globe. n/n CD DDD
- Kodály: Variations on a Hungarian Folksong "The Peacock". En *Symphonic Works*. Director: Sir Georg Solti, Orquesta: London Philharmonic Orchestra. (2008). London: Decca: Historic Series. 425969 CD AAD
- Liszt: Années de Pèlerinage. Lazar Berman, piano. (2002). Deutsche Grammophon, Collectors Edition. 0289 471 4472 4 GB 3 CD ADD
- Liszt: Sonata en si menor. En *Obras para piano*. Dezső Ránki, piano. (1994). Harmonia Mundi. HMA 1903024 CD ADD
- Franz Liszt – The Collection (34 CDs). Piano Music; Orchestral Works; Concertos; Choral Works; Lieder. (2011). Deutsche Grammophon. BC 0289 477 9525 4 CD ADD/DDD
- CD1 Concertos 1 & 2. Krystian Zimerman, piano, Boston Symphony Orchestra, Director: Seiji Osawa.

- CD3 A Faust Symphony, S. 108 Staatskapelle Dresden, Director: Giuseppe Sinopoli.
- CD 8: Symphonic Poems – Ce qu'on entend sur la montagne. London Philharmonic Orchestra. Director: Bernard Haitink.
- Liszt: Après une Lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata. Daniel Barenboim, piano. (1999). Deutsche Grammophon Collection, n° 35. 28946335628 CD DDD
- Liszt: Festmarsch zur Goethes Jubiläumsfeier. En *Orchestral Pieces*. Hungarian National Philharmonic Orchestra. Director: Gyula Németh. (2011). Capriccio. C 7090 BC 845221070902 CD AAD
- Liszt: Valse oubliée 1. En *Vladimir Horowitz Complete Recordings*. Vladimir Horowitz, piano. (2003). Deutsche Grammophon. Collectors Edition. BC 0289 474 3702 4 CD DDD
- Liszt: Csárdás macabre. Alfred Brendel, piano. (1958). Turnabout. LP 34265
- Liszt: Csárdás macabre. Zoltán Kocsis, piano. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=sHlkVrdBKR8> Consultado el 11 agosto 2015
- Liszt: Ossa arida. (S. 55). En Choral Works II. Mail Chorus of the Hungarian Peoples Army. Director: István Kis, Lehotka Gábor & Imre Kis, organ. (n/d). Hungaroton. LPX 11447
- Liszt: Pusztá – Wehmut. En *Complete Cello and Piano Works*. Trino Zurita, cello, Antonio Simon, piano. (2011). Columna Musica. 1CM 0276 CD DDD
- Mahler: Symphony n° 6. Chicago Symphony Orchestra, Director: Sir Georg Solti. (1992). Decca. 0289 425 0402 8 CD ADD
- Schubert: Die schöne Müllerin, D. 795; Winterreise, D. 911; Schwanengesang, D. 957; Erlkönig, D. 328; Nacht und Träume, D. 827; Du bist die Ruh, D. 776. Intérpretes: Dietrich Fischer-Diskau, barítono, Gerald Moore, piano. (1990). EMI. 7 63559 2 CD ADD
- Schubert: The Symphonies. The Chamber Orchestra of Europe. Director: Claudio Abbado. (2010). Deutsche Grammophon, Collectors Edition. 0289 477 8687 0 GB 5 CD DDD
- Schubert: Gretchen am Spinnrade D 118. En *Schubert: Lieder*. Renée Fleming, soprano, Christoph Eschenbach, piano. (1997). Decca. 0289 455 2942 4 CD DDD
- Schubert: Schäfers Klagelied D 121. En *Schubert: Lieder*. Wolfgang Holzmair, bariton, Gérard Wyss, piano. (1993). Tudor Records. BC 7619911076429 CD 791 DDD

- Schubert: Sei mir gegrüsst. En *Schubert: 25lieder*. Ian Bostridge, tenor, Julius Drake, piano. (2005). EMI Classics. BC 0724347685125 CD DDD
- Schubert: Piano Sonatas; Impromptus. András Schiff, piano. (2011). Decca. CD 0289 478 3018 4 DB 9
- Schumann: Lieder. Liederkreis, Dichterliebe. Dietrich Fischer-Diskau, tenor, Christoph Eschenbach, piano. (1985). Deutsche Grammophon. 415190 CD ADD
- Schumann: Kinderszenen. En *Horowitz the Poet*. Vladimir Horowitz, piano. (1991). Deutsche Grammophon. 0289 435 0252 8 CD DDD
- Sibelius: Symphony nº 4. En *Symphonies nos 4-7*. Berliner Philharmoniker. Director: Herbert von Karajan. (1999). Deutsche Grammophon. 0289 457 7482 4 2 CDs ADD
- Strauss, R.: Works (Ein Heldenleben, Op. 40; Also sprach Zarathustra, Op. 30; Don Juan, Op. 20; Till Eulenspiegels lustige Streiche, Op. 28; Eine Alpensinfonie, Op. 64). Director: Sir Georg Solti, Orquesta: Vienna Philharmonic Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra. (1994). London: Decca. 440618 CD ADD
- Strauss, R.: Vier letzte Lieder AV 150. Kiri Te Kanawa, soprano, Director: Sir Georg Solti, Orquesta: Wiener Philharmoniker. (1991). London: Decca. 430 511-2 CD DDD
- Turina: Danzas gitanas op. 55. Monique Müller, piano. (1992). Gallo. BC 7 619918068021 CD 680 DDD
- Verdi: Aida. "Gloria al Egitto". Met's "Live in HD" series. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=czEfHr8YGPA> Consultado el 11 agosto 2015
- Verdi: Falstaff. Director: RCA Italiana Opera Orchestra & Chorus. Director: Sir Georg Solti. (2005). Decca. 000425002 CD ADD
- Wagner: Rheingold (El oro del Rin). Metropolitan Opera. Director: James Levine. (2009). Premiere Opera Ltd. (s/n). CD
- Wagner: Parsifal. Plácido Domingo. Wiener Staatsoper. Director: Christian Thielemann. (2006). Premiere Opera Ltd. DG 477 6006 CD
- Wagner: Siegfried. Metropolitan Opera. Director: James Levine. (2009). Premiere Opera Ltd. (s/n). CD
- Wagner: Tristán e Isolda. Metropolitan Opera. Director: James Levine. (2008). Celestial Audio. CA 770 CD

Wagner: Die Walküre (La valkyria). Metropolitan Opera. Director: James Levine.
(2009). Premiere Opera Ltd. (s/n). CD

Todas las grabaciones de las óperas de Wagner en <http://www.operadis-opera-discography.org.uk/CLORWAGN.HTM> Consultado el 11 agosto 2015

Weber: Euryanthe – Overture. En *Famous Overtures*. Berliner Philharmoniker.
Director: Herbert von Karajan. (2003). Deutsche Grammophon, Karajan – The
Collection. CD DDD / ADD 0289 474 2752 0 GX 2

Wolf: Lieder. Dietrich Fischer-Diskau, tenor, Daniel Barenboim, piano. (2010)
Deutsche Grammophon: Collectors Edition. 0289 477 8707 5 GB 6 CD ADD